



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Kotimainen kirjallisuus			
Tekijä – Författare – Author Anna Krista Emilia Rihto			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Marinan tapauksessa – hysteerikon muotokuva			
Työn laji – Arbetets art – Level pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 87
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tarkastelen tutkielmassani Eeva-Liisa Mannerin näytelmän <i>Poltettu oranssi</i> (1968) yhteyksiä erilaisiin hysteriaa tarkasteleviin teksteihin.</p> <p>Eeva-Liisa Manner on itse eksplikoanut käyttäneensä näytelmän taustamateriaalina muutamien Freudin varhaisempien psykiatrien kirjoituksia. Itse näen näytelmän ilmeisen yhteyden myös Freudin tapaustutkimuksiin, erityisesti Doran tapaukseen, sekä Sigmund Freudin muihin pohdintoihin. Lähtökohta tutkia ilmiön hysteria ja tekstin <i>Poltettu oranssi</i> yhteyksiä on perusteltu, sillä näytelmässä mainitaan hysteria tai hysteerisyys muutamaankin kertaan, vaikka ihan vain hulluudestakin puhutaan; joka tapauksessa päähenkilöä vaivaa määrittelemätön tai useita eri nimityksiä saava mielen sairaus.</p> <p>Tutkimusmetodianani voi luennehtia kontekstuaaliseksi, ja feministinen näkökulma on vahvasti läsnä jo käyttämieni lähdetekstien ansiosta. Käytän paljon sitaatteja, jotta saisin eri tekstit keskustelemaan, kommunikoidaan keskenään. Tutkielman alkupuolella hahmotellen hysteriaa ja sen historiaa, loppupuolella liitän aihealueen tiiviimmin Mannerin näytelmän tekstiin.</p> <p>Lähteistäni löytyy tutkijoita, sosiologeja, filosofeja, kirjallisuuden tutkijoita ja historioitsijoita, jotka ovat tarkastelleet hysteriaa sekä sen historiaa eritoten feministisestä näkökulmasta. Hysteria oli aihepiirinä suosittu 1990-luvulla ranskalaisten feministisesti suuntautuneiden ajattelijoiden (Cixous, Clément, Irigaray, Kristeva) piirissä. Huomioin työssäni tunnetusti hyvin laajasti lukeneen Eeva-Liisa Mannerin erityisiä kiinnostuksen kohteita kirjallisuudesta, sekä myös muiden tutkijoiden näkemyksiä, analyyseja ja tulkintoja Mannerin teoksista.</p> <p>Analysoin ja pohdin, mitkä tekstit voivat olla <i>Poltetun oranssin</i> sukulaistekstejä tai kummitekstejä; Manner on niitä itsekkin nimennyt, käyttäen juuri sanaa kummi, tai millaiset myyttiset tai kirjalliset hahmot – noita, Cassandra, Ofelia, balladien liminaalihahmo tai balladinainen, jopa sielu platonilaisena kuvaelmana, tai Freudin niin kutsutun Doran tapauksen Dora, hänkin omalla tavallaan fiktiivinen rakennelma – voisivat olla päähenkilö Marinan esikuvia, eräänlaisia esiäitejä.</p> <p>Johtopäätöksiä: Eeva-Liisa Mannerin näytelmä <i>Poltettu oranssi</i> – <i>Balladi sanan ja veren ansoista</i> ilmentää pohdintaa yksilön hulluudesta, sen peilautumisesta yhteiskuntaan, ja toisin päin. Tämä on molemminpuolista, myös yhteiskunnan voidaan ajatella olevan sairas. Olen löytänyt päähenkilö Marinalle lähdeaineistoani apuna käyttäen esikuvia, jotka usein liittyvät naisen niin sanotulla hulluudella, tai hysteeriseksi nimetyllä käytöksellä ilmaisemaan kapinaan vallitsevia ahdistavia olosuhteita kohtaan, joita voivat olla perhe, viktoriaanisen ajan ihanteet, erilaiset varhaiset terapiamuodot, subjektin aseman riistäminen, persoonan määrittely ulkopuolelta tai miehinen symbolinen järjestys, jossa naisen omalle ilmaisulle, puheelle, halulle tai identiteetille ei ole sijaa. Lopulta Marina valitsee oman identiteettinsä, mutta seuraukset ovat tuhoisat. Vertauskuvallisena hahmona Marina oman särkymisensä kautta ennustaa myös yhteiskunnan tuhoutumista, tai sen vallitsevien järjestelmien rikkoutumista, tavalla tai toisella. Katson, että näytelmän <i>Poltettu oranssi</i> yhteys hysterialon moniulotteiseen historiaan on ilmeinen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords hysteria, psykoanalyysi, symbolinen järjestys, feminismi, balladi, Eeva-Liisa Manner, <i>Poltettu oranssi</i>			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

MARINAN TAPAUKSESSA

– hysteerikon muotokuva

Anna Rihto
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kotimaisen kirjallisuuden laitos
Pro gradu-tutkielma
Marraskuu 2020

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	4
I. MUUTAMIA ASPEKTEJA HYSTERIAN HISTORIAAN	7
1.1 Noita	7
1.2 Erotomaani, näyttelijätär, petkuttaja	9
1.3 Uhri?	11
1.4 Kapinallinen, feministi?	13
1.5 Doran vai Freudin tapaus?	15
1.6 Hysterikko menneisyyden näyttämönä	18
1.7 Hysterikko, kieli ja halu	21
2. POLTETTU ORANSSI - LUONNEHDINTAA	23
2.1 Komedial, tragedia vai tragikomedial?	23
2.2 "Vain vertausta jostain suuremmasta"	26
2.3 Poltetun oranssin ajat	30
3. MARINA JA ELEMENTIT SEKÄ MUUTA SYMBOLIIKKAA	32
3.1 Marina muukalaisena	32
3.2 Tuli-ja hevossymboliikka	34
3.3 Pimeys ja taaksepäin katsominen	36
3.4 Rankaiseva vesi	37
3.5 Hulluuden puutarhat	42
3.6 Rakkaus - sielun ja ruumiin erottaminen toisistaan	44
4. MARINA JA ESIÄIDIT	50
4.1 Marina balladinaisena	50
4.2 Marina Kassandrana ja Ofeliana	55
4.3 Marina ja kummisetä Kretschmer	59
4.4 Marina ja psykoanalyysin muusat	64
5. MARINA FEMINISTINÄ JA MARINAN PALUU	69
5.1 Symbolisen kastratio	69
5.2 "Minä olen aivan valmis"	70
5.3 "Älä käänny! Älä katso taaksesi!"	73
LOPUKSI	77
VIITTEET:	79
LÄHTEET:	85

JOHDANTO

Tutkimukseni ensisijaisena kohteena on Eeva-Liisa Mannerin näytelmä *Poltettu oranssi - Balladi sanan ja veren ansoista* (1968). Tarkoitukseni on liittää näytelmä osaksi tekstien joukkoa, joka koostuu niin kaunokirjallisista kuin teoreettisistakin kirjoituksista. Mannerin näytelmä ei siis jatkuvasti esitä pääosaa tutkielmassani vaan toimii kirjoituksen polttopisteenä, jota spiraalimaisesti piirittän (välillä kaukaakin) ja joka sitoo kirjoitukseni polveiluja yhteen. Analysoin ja tulkitsen näytelmää hyödyntäen hysteriaa käsittelevää kirjallisuutta. Tutkimusmetodiani voi kutsua kontekstuaaliseksi. Kirjoitusrypäs, johon näytelmän yhdistän, kuvailee hysterian kehitystä yhteiskunnallisena, kulttuurisena, sukupuolipoliittisena ja myös kirjallisena ilmiönä läpi aikakausien. Käyttämäni tekstit suhtautuvat hysterian historiaan enimmäkseen kriittisesti ja kantaa ottavasti, ne eivät ole vain ilmiön deskriptiota. Myös oma tutkielmani on tematiikaltaan *feministisesti väritynyt*. Tutkimuskysymykseni laajasti ilmaistuna: pyrin selvittämään, mitä annettavaa Eeva-Liisa Mannerin näytelmällä voisi olla feministisen kirjallisuudentutkimuksen kannalta tarkasteltuna.

Näytelmän nimi-¹/päähenkilöä Marina Kleinia voidaan pitää hysteerikkona. (Tälle oletukselle perustan tutkielmani.) Näytelmä kuvaa nuoren tytön, potilaan, ja vanhemman miehen, analyytikon, kohtaamista ja keskusteluja jossakin eurooppalaisessa pikkukaupungissa ensimmäisen maailmansodan aattona. Näytelmä sijoittuu aikaan, jolloin porvaristo suurena yhteiskuntaluokkana oli vielä nuori, jolloin koettiin naisliikkeen ensimmäinen voimakas aalto, jolloin hysteria diagnosoitiin ennätysmäisen laajalle levinneeksi erityisesti ylempään keskiluokkaan kuuluvien naisten keskuudessa ja jolloin psykoanalyysi oli juuri ottanut ensi askeleensa. Analysoin Marinassa sellaisia piirteitä, joiden on katsottu liittyneen hysteriaan eri aikoina, ja etsin Marinalle niin fiktiivisiä kuin reaalisiakin esikuvia hysterian kirjoitetusta historiasta. Pohdin, millä tavoin Marina toteuttaa hysteerikolle langenneita arkkityyppejä rooleja tai tehtäviä, joita ovat muun muassa yhteiskunnan/patriarkaatin järjestystä uhkaava *kapinallinen* tai *häirikkö*, ympäristöönsä nähden marginalisoitunut ja sen torjuttuja puolia heijastava *toinen*, *sijaiskärsijä* tai (epäsuotuisien sosiaalisten olojen ja yhteiskunnan patriarkaalisuuden) *uhri* sekä feminismiin sankarillinen *esiäiti*.

En käytä kirjoitukseni runkona mitään yksittäistä teoreettista rakennelmaa. Tutkielmaani sopinee parhaiten luonnehdinta tekstien keskustelu, annan teksteille mahdollisuuden puhua myös omasta puolestaan. Minun tehtäväni on asettaa nämä hysteriaa käsittelevät kirjoitukset sellaiseen tilaan, että ne pystyvät kommunikoimaan ja – niin kuin tutkielmastani ilmenee – myös riitelemään keskenään. Toisaalta en piilota omaakaan näkemystäni: kuten olen jo maininnut, pyrin tarkastelemaan aihetta feministisestä näkökulmasta. Katson tekstien voivan puhua itsenäisesti myös *yli ja ohi tekijänsä* (näin on käynyt muun muassa monille psykoanalyysin arkkiteksteille, joita myöhemmät (nais)tutkijat ovat haastaneet väittelyyn kanssaan – jolloin Freudin tekstit ovat tulleet puhuneeksi ohi Freudin niihin intentionaalisesti istuttamien merkitysten).² Näin ollen niillä teksteillä, joihin *Poltetun oranssin* liitän, ei välttämättä ole Eeva-Liisa Mannerin tekijänauktoriteetin siunausta – millä tarkoitan yksinkertaisesti, ettei Manner ole välttämättä itse tutustunut kaikkiin niihin teoksiin, joiden tulkitsen olevan temaattisesti ja aatteellisesti *Poltetun oranssin* sukua. En siis pyri väittämään, että näitä tekstejä voitaisiin todistetusti pitää Mannerin näytelmän *kummiteksteinä* (Manner itse käytti tätä nimitystä *Poltetun oranssin taustateksteistä*). Luonnollisesti näytelmän kirjoitusajankohta toimii rajana tekstien liittämislle toisiinsa. Vuotta 1968 aiemmin kirjoitetut teokset saattoivat edes *hypoteettisesti* olla mukana muokkaamassa sitä kulttuurista ja ideologista maaperää, jolta näytelmä versoi. Myöhemmin kirjoitettuja, lähinnä teoreettisia tekstejä käytän vain tulkinnallisina apuvälineinä. Pidän Mannerin näytelmää myös sisällöllisesti eteenpäin viittaavana: näytelmään on pakattu kaunokirjalliseen muotoon sellaisia merkityksiä, jotka vasta jälkistrukturalistisesti suuntautuneiden naistutkijoiden (muun muassa Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray) kirjoituksissa ovat tulleet teoreettisesti eksplikoiduiksi. Lisäksi *Poltettu oranssi* on ensimmäisiä siinä (naiskirjoittajien)³ tekstien tulvassa, joka on lähinnä 1970-luvulta lähtien ottanut uudelleenkirjoitettavaksi hysterian monikasvoisen historian.

Hysteria on fokusoitunut mielenkiintoisesti kerronnan, puheen, kirjoituksen ja yleensä erilaisten representaatioiden tematiikkaan. Hysteria kirjoittautuu reaalimaailman ja fiktion, tieteen ja taiteen rajamaille. Hysteria profiloitui pitkään arvovaltaisten mieskirjoittajien käsissä; mieslääkärit ja -psykiatrit hahmottelivat kuvaa ambivalentista, ympäristöään terrorisoivasta, nonsensea puhuvasta tai mykistyneestä naishysterikosta. Miesten⁴ ote aiheeseen oli tieteellinen, naiset saattoivat sen sijaan kirjoittaa kaunokirjallisia kuvauksia hysteriasta. Myöhemmin psykoanalyysi liittyi mukaan teoretisoimaan hysteriaa ja ihmismieltä yleensä. Psykoanalyysi kehitettiin hysteeristen potilaiden auttamiseksi – voisi sanoa, että psykoanalyysi kehittyi pikemminkin heidän *avullaan*,

myötämielisellä tai sitäkin useammin vastentahtoisella – kunnes aiheen analysointi siirtyi lähinnä feministisesti suuntautuneiden kirjallisuudentutkijoiden huoleksi.⁵

Tarkoitukseni on tutkia *Poltetun oranssin* ajallista ja aatteellista karttaa katsoen, miten näytelmä peilautuu erilaisista hysteriaa käsittelevistä teksteistä, oli sitten kyseessä Freudin tapaustutkimus, Helene Cixous'n tulkinta tästä tapaustutkimuksesta tai Florence Nightingalen essee. Tutkielmani teemoja ovat *kirjoitus/puhe, representaatio, valta, halu ja toiseus*, jotka kaikki liittyvät myös *naisen subjektina olemisen mahdollisuuteen tai mahdottomuuteen*. En aio tulkita *Poltetun oranssin* symboliikkaa järjestelmällisesti, vaikka syvennyn siihen paikoitellen. Tulkitsen *Poltettua oranssia* myös *balladina* näytelmän alaotsikon antaman vihjeen perusteella. Tarkoitukseni ei ole paljastaa analysoimani tekstin tiedostamatonta – jokaisella tekstillä on todennäköisesti yhtä monta "tiedostamatonta" kuin sillä on lukijaakin.⁶ Pikemminkin tutkin *Poltettua oranssia* juuri monitahoisesti *tietoisena* tekstinä. Analyysini tehtävä on osoittaa *mahdollisia* polkuja *Poltetun oranssin* lukuisiin merkityksiin, joihinkin niistä.

Aion itse tässä kirjoituksessani tutkia naisen muovaamaa tarinaa hysteriaista. *Poltetun oranssin* Marina yrittää puhua monien kielten kautta: vaikenemalla, ruumiinkielellä, laulamalla, symbolisella kielellä. Marina on myös nainen, joka kirjoittaa, hän on runoilija. Marinan oma, fiktiivinen ympäristö ei ymmärrä, mistä Marina puhuu; Marinan tarina on surullinen, pessimistinen. Mutta Marina puhuu kaksinkertaisesti - paitsi muille henkilöhahmoille, hän puhuu myös lukijalle ja teatteriyleisölle. Kuten Doran, Marinankin voima kääntyy häntä itseään vastaan kertomuksen kontekstissa, mutta jotakin tuosta voimasta jää yli ja jää elämään siinä tekstissä, joka Marina on. Näin ollen *tekstuaalisuuden* voi niin Doran kuin Marinankin kohdalla lukea voimaksi, joka lopulta murtautuu ohi ymmärtämättömyyden ja hiljaisuuden vallien.

Marina on nainen, joka *haluaa*, ja rakastaa rakkautta. Mutta hän on balladinainen, ja hänen rakkaustarinansa päättyy onnettomasti. Silti tai siksi, näytelmän lopussa Marina uudestisyntyy, hän nimeää itsensä uudelleen - Poltetuksi Oranssiksi - ja keksii itselleen uuden "taivaan ja maan". Tähän uuteen maahan me emme kuitenkaan voi Marinaa enää seurata, se jää myyttiseksi, ja ainoa viesti sieltä on Marinan kirjoittama runo omalle muistolleen.

Lopuksi luon vielä katsauksen tärkeimpiin lähdeoteksiini. Hysterian historiaa valotan sellaisten teosten kuin Showalter; *The Female Malady* (1986) sekä Gilman-King-Porter-Rousseau-Showalter: *Hysteria Beyond Freud* (1993) kautta. Sinikka Tuohimaa on tarkastellut Eeva-Liisa Mannerin näytelmää *Poltettu oranssi* rinnakkain Freudin tapaustutkimuksen, nk. Doran tapauksen kanssa (Tuohimaa 1994: 66-92). Doran tapaus on herättänyt laajemminkin kirjallisuudentutkijoiden huomiota. Sen tähden se saa oman, erityisen sijansa myös omassa tutkielmassani. Doraan liittyvinä

lähteinäni ovat: Hannah S. Decker: *Freud, Dora and Vienna 1900* (1991) sekä *In Dora's Case - Freud - Hysteria - Feminism*, ed. Charles Bernheim & Claire Kahane (1985). Hysterian tulkinnoissa Helene Cixous ja Catherine Clément yltävät selkeimmin poliittisiin ja filosofisiin metatason johtopäätelmiin. He onnistuvat mainitsemistani kirjoittajista kenties radikaaleimmin tuomaan uusia feministisiä painotuksia hysterian historiaan kirjassaan *The Newly Born Woman* (1993). Myös Claire Kahane tutkii hysteriaa kirjallisuudessa tai hysteeristä kirjallisuutta feministisesti teoksessaan *Passions of the Voice - Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915* (1996). Onnistuin lisäksi jäljittämään yhden teoksen, joka on Eeva-Liisa Mannerin näytelmänsä ”kummiksi” nimeltä mainitseman henkilön kirjoittama: Ernst Kretschmer: *Om hysteri* (1936).⁷ *Poltetun oranssin* balladimaisuutta tarkastelen Satu Grünthalin väitöskirjaan *Välkkyvä virran kalvo – suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit* (1997) tukeutuen. Minulle on apua myös Tuula Hökän väitöskirjasta *Mullan kirjoitusta, auringon savua - Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen* (1991) sekä Kirsi Mattilan lisensiaatintyöstä *Myytit ja maailmankuva Eeva-Liisa Mannerin dramatiikassa* (1993).

I. MUUTAMIA ASPEKTEJA HYSTERIAN HISTORIAAN

1.1 Noita

Hysterialla on parituhatvuotinen historia. Nimitys hysteria juontuu etymologisesti kreikan kielestä, kohtua merkitsevästä sanasta hyste’ra.⁸ Hysteria-käsite on siten syntymästään saakka selkeästi sukupuolispesifi.⁹ Vaikka hysterian luonne on aikojen kuluessa vaihdellut¹⁰, sitä on viimeistään ensimmäiseen maailmansotaan saakka pidetty eritoten naisten sairautena.¹¹

Varhaisimpina tunnettuina (tunnettuudella tarkoitan lähinnä, että heistä on olemassa kirjoitettua materiaalia) hysteerikkoina pidetään keskiaikaisia noitia. Jo keskiajalla hysteeriset naiset - noidat edustivat patriarkaaliseen yhteiskuntaan kohdistuvaa uhkaa. Ranskalainen sosiaalishistorioitsija Jules Michelet pitää noituutta keksintönä, jonka avulla miehet pystyivät kontrolloimaan naisten käyttäytymistä:

Michelet claimed that during one of the interminable medieval crusades, women, who had been left alone on their farms, out of boredom began to converse with the animals and plants, the trees and birds, even the clouds and the moon. Apparently no one objected to

this behavior. But eventually the men returned and found their women talking to the creatures of nature, to the trees and the wind.

Retkiltään palaavat miehet pitivät naisten käytöstä kummallisena, heitä häiritsi naisten ja luontokappaleiden läheinen yhteys ja dialogi. Vaientaakseen naiset miehet keksivät noituuden – ja noitaroviot.

Noidat määriteltiin keskiajalla paholaisen liittolaisiksi. Kaikki naiset konstitutiivisesti miestä alempiarvoisempina sekä petollisina ja pahantahtoisina olentoina olivat noitia in potentia. Keskiaikaisen näkemyksen mukaan naiselle oli suorastaan luontaista solmia yhteyksiä paholaiseen. Erityisiä merkkejä liittolaisuudesta paholaisen kanssa olivat mutismi, kouristuskohtaukset ja osittainen tuntoaistin menetys (kaikki oireita, jotka Freud ja Breuer myöhemmin diagnosoivat hysteriaan liittyviksi). Tutkija Anna Kortelainen katsoo kirkkoisä Augustinuksen omalta osaltaan vaikuttaneen hysterian ja noituuden yhteensolmimiseen. Augustinus jakoi sairaudet luonnollisiin ja demonien aiheuttamiin - jälkimmäisiin kuuluivat mielisairaudet. Riivattu mielisairas voitiin parantaa vain pyhimysten, rukousten ja pyhäinjäännösten avulla. Hysteria oli Jumalan rangaistus naisen himokkuudesta ja synnillisestä elämästä. Näin naisen sairaus, amoraalisuus ja noituus liitettiin yhteen. (Kortelainen 2003, 43.)

Inkvisition tuomioistuinten pääteltäväksi ja päätettäväksi jäi kussakin yksittäisessä hysteria-/noituustapauksessa, käyttikö nainen tietoisesti hyväkseen diabolisia voimia vai oliko paholainen vastoin naisen omaa tahtoa ottanut tämän haltuunsa. Catherine Clément pitää inkvisition teatraalisia rituaaleja myöhempien Jean-Martin Charcot'n järjestämien "lääketieteellisten" hysterianäytäntöjen edeltäjinä: kummassakin rituaalissa lähinnä miehistä koostuva yleisö pääsi herkuttelemaan diabolisen tai hypnotisoidun naisen toiseudella, miehet saattoivat valta-asemansa turvaamina tarkastella ja tutkia naisen ilmentämää vierautta. Miehet myös päättivät, millainen toiseus oli hyväksyttävää (tai kiinnostavaa) ja millainen ei, milloin nainen oli "oikeaoppisesti" paholaisen riivaama - tai hysteerikko puhdaspiirteisesti sairautensa ilmentäjä.

Keskiajan kuulussa noitakäsikirjassa *Malleus Maleficarumissa* luonnehditaan naista seuraavin sanoin: "Mitä muuta on nainen kuin ystävyyden vihollinen, väistämätön rangaistus, välttämätön paha, synnynnäinen viettelys, houkuttava onnettomuus, kodin vaarantaja, ihastuttava haitta, luonnon epäkohta, maalattu petollisin värein!" (Bernheimer, 1985, 3-4.) Ei voi kuin pitää luettelon sinänsä loogisena jatkeena ja seurauksena, että inkvisition aikaan hävitettiin tuhansia naisia rovioilla noitina. Jännittävää on, että jo Freud näki yhtymäkohtia hysteerikkojen ja keskiaikaisten noitien

välillä (mm. Freudin kirje Fliessille 24.1. 1897.). Freud piti aiheellisena tutustua myös mainittuun inkvisition käsikirjaan *Malleus Maleficarumiin*. Freud kirjoittaa ystävälleen Wilhelm Fliessille:

What would you say, by the way, if I told you that all of my brand-new prehistory of hysteria was already known and published a hundred times over, though several centuries ago? Do you remember that I always said the medieval theory of possession held by our ecclesiastical courts was identical with our theory of a foreign body and the splitting of consciousness?

Siinä missä Freud puhui hysteerikosta muistojen näyttämönä - redusoituna oman henkilöhistoriansa tapahtumien rekonstruktioksi - puhuu Catherine Clément laajemmassa mielessä noidasta ja hysteerikosta kulttuurisen alitajunnan merkitsijöinä. Catherine Clément kirjoittaa:

Michelet himself does not hesitate: it is because the sorceress is the bearer of the past that she is invested with a challenging power. Freud sees the power of the repressed working in the same way: anachronism has specific power, one of shifting, disturbance, and change, limited to imaginary displacements. (Clément, 1993, 9.)

Noita ja hysteerikko ovat sekä uhkaavia että uhattuja hahmoja: uhkaavia siksi, että juuri symboliseen järjestykseen kuulumattomuutensa ansiosta näillä hahmoilla on symbolista valtaa: valtaa horjuttaa, purkaa ja muuntaa symbolista järjestystä. Täsmälleen samasta syystä noidan ja hysteerikon hahmot muuttuvat itse uhatuiksi: he edustavat purkavaa voimaa, joka pyritään vaientamaan ja tukahduttamaan. Clément'n sanoin:

“Societies do not succeed in offering everyone the same way of fitting into the symbolic order; those who are, if one may say so, between symbolic systems, in the interstices, offside, are the ones who are afflicted with a dangerous symbolic mobility. Dangerous for them, because those are people afflicted with what we call madness, anomaly, perversion / - / . But this mobility is also dangerous – for the cultural order itself, since it affects the very structure whose lacunae it reflects.” (Clément 1993, 7.)

1.2 Erotomaani, näyttelijätär, petkuttaja

Lähestyn vähitellen freudilaista aikaa, 1900-luvun vaihdetta ja hysteerikkojen toista massiivista aaltoa. Ensin kuitenkin hahmottelen lyhyesti, mitä tapahtui matkalla keskiajasta (jälki)viktoriaanisuuteen.

Renessanssi demystifioi noituuden (Rousseau 1993, 97.). Renessanssin aikana hysterian toinen nimi oli “lemmenkipeys”, hysteerisyys alettiin liittää seksuaalisuuteen sekä (tyydyttymättömään)

rakkaudenkaipuuseen (Ibid, 99.). Naisen seksuaalinen halu koettiin yhtä lailla uhkaavaksi ja saastuttavaksi kuin naisen demonisuuskin:

Unquenchable sexual appetite was long thought to lie at the very root of the malady, especially by theologians and moralists in early Christian times. And the noteworthy aspect of this voracious female desire in both its pagan and Christian forms is that besides being inherently contagious it was conceptualized as *morally dangerous* (to the individual, family unit, state, world community). Other women, observing its effects, would imitate it and develop their own versions. (Rousseau, 1993, 105.)

Darwinismi vahvisti näkemystä siitä, että hysteria on negatiivista evoluutiota edustava yhteiskunnan anomalia, joka toimii esteenä kehitykselle kohti korkeampia ihmisyyden asteita:

In Darwinian terms, insanity thus represented an evolutionary reversal, a regression to lower nature. As Charles Mercier explained: "Insanity is a dissolution; it is a retrogression; it is a traversing of the path of development in the reverse direction. It is a peeling off of those superimposed layers of development which have been laboriously deposited by the process of evolution." (Showalter 1986, 106.)

In 1871 Darwin himself had confidently defined the "natural" differences in the mental powers of the sexes in *The Descent of Man*. Through natural selection he explained man had become superior to woman in courage, energy, intellect, and inventive genius and thus would inevitably excel in art, science and philosophy. Even those faculties in which women had the edge—intuition, perception, and imitation – were actually signs of inferiority, "characteristic of the lower races, and therefore of a past and lower State of civilisation." (Ibid, 122.)

Viktoriaaniset "psykiatrit" olivat pitkälle sitä mieltä, että naisten miehiä suurempi alttius sairastua hysteriaan johtui kausaalisesti naisen ruumiin erityisyyksistä (Showalter 1986: 55.). Puberteetti-ikä havaittiin olevan erityisen herkkää tarttumapintaa hysterialle. Seksuaalisuuden heräämisen ja kuukautisten alkamisen katsottiin jopa suoraan aiheuttavan hysteriaa (Ibid, 56.). Hysterikoita pidettiin Eroksen airuina, heidän hoitamisensa viritti eroottisesti myös viktoriaanisia lääkäreitä (Porter 1993, 251.). Kuitenkin juuri hysteerikko edusti potilas–lääkäri–dyadin *amoraalista* osapuolta. Hysteerinen potilas oli manipulatiivinen, viekas viettelijätär:

[Henry] Maudsley roundly denounced the "moral perversion" of hysterical young women who "believing or pretending that they cannot stand or walk, lie in bed... all day... objects of attentive sympathy on the part of their anxious relatives, when all the while their only paralysis is a paralysis of will." The "immoral vagaries" and the "moral degeneration" of some of these women, he thought, would make them perfect case studies of systematic moral insanity: "nowhere more perfect examples of the subtlest deceit, the most ingenious lying, the most diabolic cunning, in the service of vicious impulses." (Showalter 1986, 133-134.)

Jean-Martin Charcot on tunnetuimpia viktoriaanisen ajan psykiatreista ja hysterian teoreetikoista. Charcot kehitti *hypnoosimenetelmän* hysteerikkojen parantamiseksi. Yksi Charcot'n menestyneimmistä oppilaista oli Freud, joka kävi kuuluisalla Salpêtrièren klinikalla Pariisissa tutustumassa Charcot'n menetelmiin sekä niiden karismaattiseen luojaan. Kuten jo monien edeltäjiensä, myös Charcot'n tulkinta hysteriasta oli voimakkaasti kiinnittynyt naisen seksuaalisuuteen. Charcot on tullut tunnetuksi hysterian *visualisoijana* valokuvien ja spektaakkelinomaisin hypnotisointinäytöksin. (Showalter 1986, 147-150.) Charcot teki hysteriasta draamaa, komediaa, viihdettä:

Axel Munthe, a Swedish doctor practicing in Paris at the time, gave a vivid description of Charcot's Tuesday lectures, when "the huge amphitheatre was filled to the last place with a multicoloured audience drawn from tout Paris, authors, journalists, leading actors and actresses, fashionable demimondaines." The hypnotized women patients put on a spectacular show before this crowd of curiosity seekers. (Showalter 1993, 311.)

Samanaikaisesti feministit vertasivat Charcot'n näytöksiä eläinkokeisiin:

In an essay in the *Revue scientifique des femmes* (1888) C. Renoz accused Charcot of a "sort of vivisection of women under the pretense of studying a disease for which he knows neither the cause nor the treatment." (Ibid.)

1.3 Uhri?

Olen edellä antanut lähinnä miesten kertoa mielipiteitään hysteriasta, sillä ennen 1900-lukua hysterian määrittely oli lähes pelkästään miesten etuoikeus. Siteeraamani kirjoitukset viittaavat kaikessa misogynistisyydessään¹² implikoidusti naisten huonoon (jopa uhanalaiseen) asemaan läpi vuosisatojen. Naiset pysyivät tarkasteltavan *objektin* asemassa, mitä tuli kirjoituksiin hysteriasta. Auktoritatiiviset mieskertojat, jotka saivat lisätukea tieteen yleisestä arvovallasta, määrittelivät hysteerisen naisen – tai naisen hysteeriseksi.¹³ Vasta ns. naisromaanin synty 1800-luvulla toi hysterian historiaan myös sellaisia taudin kuvauksia, joissa nainen oli kertova subjekti. Ja vasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa psykoanalyysin myötä miespsykiatrit alkoivat *kuunnella*, mitä *sanottavaa* hysteerisillä potilailla on (he eivät siis enää vain hypnotisoineet, valokuvanneet tai hoitaneet potilaitaan fysikaalisesti).¹⁴ Lopulta Freud päätyi näkemykseen, jonka mukaan juuri *kertovaksi subjektiksi tuleminen, oman kertomuksen haltuunotto*, on avain hysteriasta paranemiseen.

Hysterian tarinan siirtyminen naisten kerrottavaksi on tuonut esiin myös toisenlaisia näkemyksiä hysterian syistä:

Until recently, stories about hysteria were told by men, and women were always the victims in these stories rather than heroines. In the past few decades, however, the story of hysteria has been told by women historians as well as by male doctors and psychoanalysts. They have argued that hysteria is caused by women's oppressive social roles rather than by their bodies or psyches, and they have sought its sources in cultural myths of femininity and in male domination. What we might call the "herstory" of hysteria is the contribution of feminist social historians to this project, in works that concentrate on the misogyny of male physicians and the persecution of female deviants in witch-hunts. (Showalter 1993, 287.)

Toisaalta jo muutamat viktoriaaniset *mieskirjoittajat* tunnustivat naisen aseman rajoittuneisuuden verrattuna miesten sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen reviiriin:

Adolescence was a risky time for girls, many doctors observed, not only because the reproductive organs had so great an influence on their entire well-being but also because "the range of activity of women is so limited, and their available paths of work in life so few... that they have not, like men, vicarious outlets for feelings in variety of healthy aims and pursuits." While men, wrote Charles Mercier, had the "safety-valve" of exercise, women's feelings were bottled up, so that in adolescence, "more or less decided manifestations of hysteria are the rule." "All kinds of... barriers to the free play of her power are set up by ordinary social and ethical customs," wrote Dr. Bryan Donkin. "Thou shalt not meets a girl at every turn." (Ibid, 301-302.)

Elaine Showalter kirjoittaa:

While their brothers went away to school, most middle-class girls were educated at home, their social life outside the home restricted to a few safe contacts with other girls, clergymen, or local philanthropies. No wonder that, as one Victorian doctor observed, "puberty, which gives man the knowledge of greater power, gives to woman the conviction of her dependence."

A girl's growing awareness of this social dependence and constraint, the realization of her immobility and disadvantage as compared with her brothers, and other boys, may well have precipitated an emotional crisis. (Showalter 1986, 57.)

Hysteerikkoja tutkineet lääkärit eivät kuitenkaan havainneet syy-seuraus-suhdetta potilaidensa sosioekonomisen aseman ja heidän sairautensa välillä. Välähdyksenomaisesta sosiaalisesta tarkkanäköisyydestä huolimatta psykiatrit pitivät vielä pitkään hysteerikkoja petkuttajina ja teeskentelijöinä, jotka onnistuivat pettämään jopa itseään:

In France, despite the "dismemberment" of Charcot, the hysteric was still seen in a theatrical context as a performer: "The hysteric is an actress, a comedienne," wrote P.C. Dubois in 1904, "but we never reproach her, for she doesn't know that she is acting". (Showalter 1993, 320.)

Taudinaiheuttajan ajateltiin sijaitsevan *potilaassa* – hänen ruumissaan tai heikossa psyykkisessä rakenteessaan, toisin sanoen siinä mikä *potilaassa* luokiteltiin *feminiiniseksi* – Ympäristöä tai yhteiskuntaa ei pidetty vastuullisena sairaudesta.

1.4 Kapinallinen, feministi?

Joidenkin tulkintojen mukaan hysteerinen nainen on eri aikakausina edustanut äärimmäisyyksiin vietyä kuvaa aikansa naisihanteesta.¹⁵ Hysteerikko on siis ollut liioiteltu nainen tai oman aikansa Naisen karikatyyri:

/ - - / the most frequent hysterical symptoms at any one time are caricatures of the feminine ideat of that period. In Victorian era, “the restricted female role considered the norm by society actually demanded a heavy price and a compromise that many women could not easily make. Hysteria is the thorn in the rosy picture of soft femininity that was idealized by our Victorian forefathers.” The new hysterical symptoms of the nineteenth century – various paralyses, contractures, weaknessess, and difficulties in locomotion – were extreme representations of the ideal of weak, delicate, dependent, and even frankly sick women. (Decker 1991, 207.)

Toisaalta hysteerikot olivat kapinallisia ja huonosti käyttäytyviä;¹⁶ he saattoivat myös ilmentää taiteellisia ambitiesiä keskimääräistä useammin:

First of all, doctors had noticed that hysteria was apt to appear in young women who were especially rebellious. F. C. Skey, for example, had observed that his hysterical patients were likely to be more Independent and assertive than “normal” women, “exhibiting more than usual force and decision of character, of strong resolution, fearless of danger.” [Bryan] Donkin too had seen among his patients a high percentage of unconventional women – artists and writers. From these observations, it was a quick jump to conclude that rebelliousness could produce nervous disorder and its attendant pathologies. (Showalter 1986, 145.)

Instead of asking if rebellion was mental pathology, we must ask whether mental pathology was suppressed rebellion. Was the hysterical woman a feminist heroine, fighting back against confinement in the bourgeois home? Was hysteria – the “daughter’s disease” – a mode of protest for women deprived of other social or intellectual outlets or expressive options? (Ibid, 147.)

Elaine Showalter ehdottaa edellisessä sitaatissa, että hysteria oli tapa kanavoida fyysiseen pahoinvointiin patriarkaalisen yhteiskunnan aiheuttama naisten henkinen pahoinvointi. Hysteria oli siis vastalause naisten alistamiselle ja epätasa-arvoiselle kohtelulle. Myös Hannah S. Decker on sitä

mieltä, että hysteerisyys oli aikanaan – ellei ainoa niin yleisin ja helpoimmin tarjoutuva – tapa naisille ilmaista aggressioitaan ja ahdistuneisuuttaan epäsuorasti, kun niiden suora ilmaiseminen oli naisilta kaikin tavoin evätty (Decker 1991, 71.). Feministit ovat omaksuneet kipeästi kaivatuksi (näiden historiallisen näkymättömyyden vuoksi) esiäideikseen eri aikojen hysteerikot, nuo oman aikansa naisihannetta karrikoivat, korostavat ja kritisoivat kapinalliset naiset – jotka ilmaisivat omalla ruumillaan ja hysteerisellä puheellaan feministisiä sisältöjä jo silloin, kun naiset eivät saaneet vielä käyttää julkista foorumia tuodakseen esiin mielipiteitään.

Luultavasti ei ole sattumaa, että hysterian laajamittainen esiintyminen tapahtui samanaikaisesti naisliikkeen nousun kanssa tultaessa 1900-luvulle.¹⁷

It is certainly possible to see hysteria within the specific historical framework of the nineteenth century as an unconscious form of feminist protest, the counterpart of the attack on patriarchal values carried out by the women's movement of the time. In this perspective, Freud's Dora is the silent sister of Ibsen's Nora; both resist the social definitions that confine them to the doll's house of bourgeois femininity. (Showalter 1986, 5.)

Vuosisadan vaihteessa tunnetuimpia hysterian teoreetikoita olivat psykoanalyysin kehittäjät Josef Breuer ja Sigmund Freud. Feministit ovat myöhemmin uudelleentulkinneet Breuerin ja Freudin julkaisemia hysteerikkojen tapaustutkimuksia. Otan kirjoituksessani puheeksi kaksi näiden tapaustutkimusten kautta kuuluisaksi tullutta 1900-luvun alun hysteerikkoa: Breuerin hoidokin Anna O:n - oikealta nimeltään Bertha Pappenheim - sekä Freudin potilaan Doran eli Ida Bauerin.

Bertha Pappenheimin myöhempi elämäkerta osoittaa, ettei hysteerisyys ollut todella ainoa keino vastustaa patriarkkaan tukahduttavuutta. Pappenheimista tuli aikanaan aktiivinen feministi ja kirjailija. Ennen terapiaa Bertha Pappenheim joko kärsi mutismista tai puhui jiddisin (hänen sanojensa mukaan ”naisten saksan”), englannin, italian ja ranskan sekoitusta. Pappenheim toipui lopullisesti vasta oman kirjoitustyönsä kautta. (Showalter 1993, 315-316.) Dianne Hunter on tulkinut Berthan erikoislaatuisen puheen osoitukseksi naisen puheen olemattomuudesta patriarkkaalisessa diskurssissa:

Dianne Hunter analyzes Pappenheim's hysterical symptoms as a linguistic protest against the German father tongue. In Anna O.'s case, “speaking German meant integration into a cultural identity [she] wished to reject,” the patriarchy in which she was an immobilized daughter. Hunter concludes that Anna O.'s hysteria was a “discourse of femininity addressed to patriarchal thought,” signifying both through the body and through nonverbal language the protest that could not be put into words. As she began to verbalize this protest in her conversations with Breuer, and to relive some of her dreams and hallucinations, Anna's symptoms were relieved. But she was not cured until she took complete control of language and subjectivity in her own writing. / - - / Anna O. recovered completely only with the publication of her first book, *In the Rummage Store*, in 1890. (Showalter 1993, 316.)

Pappenheim toipui siis Freudin teorian mukaisesti vasta otettuaan haltuunsa omat kertomuksensa, tultuaan puhuvaksi subjektiksi – ja astuttuaan *julkisen* puheen areenalle. Oman kertomuksen haltuunotto ei ilmeisesti onnistunut vielä terapiavaiheessa. Psykoanalyysin liittyminen hysterian historiaan on saanut teoreetikot kiinnittämään huomionsa hysteerikon puheeseen, analyytikon kirjoitukseen (tapaustutkimusten yhteydessä) sekä ylipäänsä representaatioihin sekä (hysterian) representaatioissa ilmeneviin subjekti-, objekti- ja valtasuhteisiin.

Ida Bauerista, jonka Freud nimesi Doraksi, ei tullut Bertha Pappenheimin tapaan tunnettua feministiaktivistia tai kirjailijaa. Ida Bauer ei koskaan täysin toipunut hysteerisistä oireistaan. Kenties juuri siksi Doran tapaus on osoittautunut melkoiseksi Pandoran lippaaksi, mitä tulee teorioihin psykoanalyysin ja feminismin tai psykoanalyysin, representaatioiden ja feminismin suhteista. Vaikka Ida Bauer ei päässyt puhumaan itse puolestaan niin kuin Pappenheim, hänestä tuli sankari ja esikuva feministeille ja/tai psykoanalyysin kriitikoille.¹⁸ Ida Bauer ei antanut Freudin määritellä tai tulkita itseään, hän katkaisi Freudin fallogosentrisen diskurssin lopettamalla hoitosuhteen kesken:

His [Freud's] vaunted penetration of her secrets is really a kind of verbal rape. Dora's departure is then a heroic gesture of self-assertation and defiance. Her unhappy subsequent life was of Freud's failing her and leaving her defenseless in a social environment hostile to intellectual women. His interpretation of her story is more about himself than about her. (Showalter 1993, 319.)

1.5 Doran vai Freudin tapaus?

Doran tapaus antaa varoittavan esimerkin siitä, mihin vallankäyttö *tulkinnassa* voi johtaa:

The Freud that we meet with here is a demonic Freud, a Freud who is the servant of his daimon. / - - / The demon of interpretation has taken hold of him, and it is this power that presides over the case of Dora.

In fact, as the case history advances it becomes increasingly clear to the careful reader that Freud and not Dora has become the central character in the action. / - - / Instead of letting Dora appropriate her own story, Freud became the appropriator of it. (Marcus 1985, 85.)

Doran tapauksesta tuli siis lopulta Freudin oma kertomus, ei Doran. Freud ei kertojana miellyttänyt Ida Baueria, ja niin Bauer¹⁹ kieltäytyi esiintymästä Freudin tarinan henkilöhahmona,

hän käveli ulos kertomuksesta ja esti näin Freudia saamasta kertomuksestaan ehjää ja koherenttia, jollainen siitä Freudin ihanteiden mukaan olisi pitänyt voida muodostaa.

While Breuer, in the case of Anna O., commented on the broken language and multilingual nature of the hysteric's speech, Freud himself first drew attention in the Dora's case to the fragmentary and discontinuous nature of the hysteric's narrative and to the physician's responsibility for reorganizing it into a coherent whole. / - - / Freud was confident that no matter how elusive and enigmatic the hysteric's story, the analyst could reconstruct a logical, scientific, and complete narrative. / - - /

In doing so, moreover, he had not only to fill in the gaps in the hysteric's own story but to overcome her resistance to his narrative interpretations. In order for the therapy to work, the hysteric had to accept and believe the narrative of the analyst, / - - / But Dora was quite uncooperative in this regard. She flatly denied Freud's narrative embellishments of her story, would not accept his version of her activities and feelings, and either contradicted him or fell into stubborn silence. Finally she walked out on Freud by refusing to continue with therapy at all. (Showalter 1993, 318-319.)

Feministiteoreetikot ovat nimenneet hysteeriseksi narraatioksi kerronnan, jolle on ominaista fragmentaarisuus, aukkoisuus ja koherenssin puute (Showalter 1993, 333.).²⁰ Naisen historia patriarkaalisessa sivilisaatiossa vertautuu tällaiseen kertomukseen, se on kokonaisuudessaan aukkoinen, puutteellinen, hysteerinen tarina; naiset eivät ole päässeet kertomustensa subjekteiksi – heidän tarinansa ovat marginaalisia, vaiennettuja tai unohduksissa. Historiallisesti katsoen naissubjekteja ei ole. Naisilla ei ole yhteistä, yhtenäistä, kanonisoitua omaa historiaa.

As Toril Moi has pointed out, what Freud describes as the “incoherence” of the hysteric's story has less to do with the nature of hysteria or with the nature of woman than with the social powerlessness of women's narratives: “The *reason* why the neurotic fails to produce coherence is that she lacks the power to impose her own connections on her reader/listener.” How can Dora's story have plausibility for male ears in a culture when women's plots are so limited? When narrative conventions assign women only the place of object of desire, how can a woman become the subject of her own story? (Showalter 1993, 333.)

Elaine Showalter huomauttaa, miten hysteriassa nykyään korostuu sen kertomuksellisuudellisuus, vastoin sanan etymologisia perinteitä. Kyse on myös siitä, kenelle kertomus kuuluu:

While for centuries the etymological link between “hysteria” and *hystera* dictated certain assumptions about female sexuality, today the correspondence between “hysteria” and *histoire* seems much more important. Above all, the hysteric is someone who has a story, a *histoire*, and whose story is told by science. Hysteria is no longer a question of the wandering womb; it is a question of the wandering story, and of whether that Story belongs to the hysteric, the doctor, the historian, or the critic. (Ibid, 335.)

Freud halusi esitellä Doran tapauksen tieteenä, mutta myöhemmät (kirjallisuus)teoreetikot ovat tulkinneet sitä kaunokirjallisuutena.²¹ Freud oli itse niin tarkkanäköinen, että huomasi kirjoituksensa kaunokirjallisen luonteen, eikä se miellyttänyt häntä:

“/ - - / it still strikes me myself as strange that the case histories I write should read like short stories and that, as one might say, they lack the serious stamp of science. I must console myself with the reflection that the nature of the subject is evidently responsible for tNs, rather than any preference of my own.” (Bernheim 1985, 10.)

Freud siis syytti tapaustutkimustensa novellistisuudesta itse ilmiön kaunokirjallista luonnetta. Freud yritti tehdä eroa itsensä ja novellistin välille. Steven Marcus kuitenkin huomauttaa, että Freud tapaustutkimustensa kertojana loi “todellisuuden” samalla tavoin kuin kaunokirjailija luo sanoillaan “todellisuuden” fiktioon:

Furthermore, in the course of psychoanalytic treatment, nothing less than “reality” itself is made, constructed, or reconstructed. A complete story – “intelligible, consistent, and unbroken” – is theoretical, created end story. It is a story, or a fiction, not only because it has a narrative structure but also because the narrative account has been rendered in language, in conscious speech. and no longer exists in the deformed language of symptoms, the untranslated speech of the body. / - - / psychoanalysis is in turn a demonstration of the degree to which language can go in the reading of all our experience. What we end with, then, is a fictional construction that is at the same time satisfactory to us in the form of the truth, and as the form of the truth. (Marcus 1985, 71,72.)

On kyseenalaista, missä määrin psykoanalyysin tarjoama “totuus” on tyydyttänyt feministisiä kriitikoita. Olisiko hyödyllisempää kääntyä sellaisten tekstien puoleen, jotka eivät yritäkään kietoutua tieteen kaapuun, vaan esittäytyvät alusta asti fiktiona? Pystyisivätkö tällaiset tekstit kuvaamaan hysterian kokemusta jopa tarkemmin ja pidemmälle kuin psykoanalyttinen kirjoitus? Viittaa tässä ennen kaikkea naisten kirjoittamiin hysterian kuvauksiin, joihin Eeva-Liisa Mannerin *Poltettu oranssikin* kuuluu. Naisteoreetikot ovat jopa väittäneet, että kaikki kirjoittavat naiset ovat hysteerisiä, sillä naisille ei ole tarjolla muuta kuin hysteerinen diskurssi:

Until the last two centuries, hysteria was the female malady par excellence, and when our best modern female critics reiterate that women writers must be hysterical, that they have no choice in the matter, they bring together the key signposts of the malady when viewed historically: feminism, the body, culture, and discourses. Thus an authority no less insightful than [Julia] Kristeva has pronounced that “women’s writing is the discourse of the hysteric”; Juliet Mitchell has added that in our time – and perhaps she would extend the claim to include all time – “the woman novelist must be a hysteric, for hysteria is simultaneously what a woman can do to be feminine and refuse femininity, within practical discourses.” (Showalter 1993, 111.)

1.6 Hysterikko menneisyyden näyttämönä

Catherine Clément huomauttaa, että hysterikon (naisen) tarina on rekonstruoitava hysterikkaa katselleiden ja hänestä kirjoittaneiden yleisöjen, tuomarien, lääkäreiden, kirjailijoiden näkemyksistä. Clément viittaa siihen, että hysterikkaa on pidetty astiana tukahdutetulle menneisyydelle. Juuri hysterikon arkaaisuus, anakronistisuus toimii lähteenä hysterikon edustamalle muutospotentiaalille:

One must go through the audience of writers, psychiatrists and judges to reconstitute the mythical stage on which women played their ambiguous role. The last figure, the hysteric, resumes and assumes the memories of the others: that was [Jules] Michelet's hypothesis *The Sorceress; it was* Freud's in *Studies on Hysteria*. Both thought that the repressed past survives in woman, woman, more than anything else, is dedicated to reminiscence / - - / The hysteric, whose body is transformed into a theater for forgotten scenes, relives the past, bearing witness to a lost childhood that survives in suffering. (Clément 1993, 5.) Michelet himself does not hesitate: it is because the sorceress is the bearer of the past that she is invested with a challenging power. Freud sees the power of the repressed working in the same way: anachronism has a specific power, one of shifting, disturbance and change, limited to imaginary displacements. (Clément 1993, 9.)

Clémentin näkemys siitä, missä määrin hysterikko pystyy järkyttämään symbolista järjestystä, on pessimistinen. Juuri hysterikon tarinan elliptisyys osoittaa, että hysterikko on jäänyt marginaaliin, ja hänessä piilevä potentiaalinen muutosvoima on siten jäänyt aktuaalistumatta. Hysterikko on vaarallinen, hän on uhka vallitsevalle järjestykselle, mutta onko hysterikko myös konservatiivinen, järjestystä säilyttävä – niin kuin Clément väittää – siksi että hänet on kerta toisensa jälkeen vaarallisuutensa vuoksi tuhottu?

The hysteric unties familiar bonds, introduces disorder into a well-regulated unfolding of everyday life, gives rise to magic in ostensible reason. These roles are conservative because every sorceress ends up being destroyed, and nothing is registered of her but mythical traces. Every hysteric ends up injuring others to her symptoms, and the family closes around her again, whether she is curable or incurable. This ambiguity is expressed in an escape that marks the stories of sorceress and hysteric with the suspense of ellipses. (Clément 1993, 5.)

Kuitenkin hysterikko – tai noita – on jäänne jostain sellaisesta, mikä meidän tulisi muistaa, muistutus sellaisesta, mikä on jätetty ulkopuolelle:

One might say that because they touched the roots of a certain symbolic structure, these women are so threatened that they have to disappear. We almost forget that there were thousands of sorceresses burned throughout Europe – real disappearance, sanctioned by

death – for which the ecclesiastical power was legally responsible. / - - / Somewhere every culture has an imaginary zone for what it excludes, and it is that zone we must try to remember *today*. (Ibid, 5,6.)

Clément viittaa myös Claude Lévi-Straussin teorioihin puhuessaan muinaisuudesta, joka on säilynyt naisissa. Lévi-Straussin mukaan (maskuliininen) kulttuuri rakentuu toisaalta naisten ja toisaalta sanojen vaihdolle (Clément 1993, 28.). Sanojen vaihto on vienyt kielen kauas alkuperäisistä merkityksistä; kieli on joutunut entropian tilaan. Naiset sen sijaan edustavat alkuperän inkarnaatiota, jopa kadotettua paratiisia:

Ultimately one might even think, as we know, that the woman must remain in childhood, in the original primitive state to rescue human exchange from an imminent catastrophe owing to the progressive and inescapable entropy of language. Words have been able to circulate too much, to lose their information, to strip themselves of their sense. At least let women stay as they were in the beginning, talking little but causing men's talk – stay as guardians, because of their mystery, of all language. Lévi-Strauss calls what they are thus able to retain "affective wealth", "fervor", "mystery", "which at the origin doubtlessly permeated the whole world of human communications" (Clément 1993, 28.)

Sitaatista käy ilmi naisen tehtävä edustaa toiseutta – luonnon²² toiseutta ja alkuperäisyyttä verrattuna kulttuuriin; kielen toista puolta, salaisuutta, hiljaisuutta ja rytmiä verrattuna ohenevaan informaatioon. Naisten tehtävä on toimia elähdyttävän alkuperän vartioina, sen hiljaisina sisarina.²³ Hélène Cixous'n mukaan tämä naisen asema ehtona fallosentrisen kulttuurin ja kielen toimivuudelle on pakotettu ja perustuu alistamiselle ja poissulkemiselle. Seuraavaan sitaattiin sisältyy viittaus myös Freudiin, joka nimesi naisen selvittämättömänä arvoituksena "pimeäksi mantereeksi" tai oidipaaliteoriaansa perusteella "puutteeksi":

Night to his day – that has forever been the fantasy. Black to his white. Shut out of his system's space, she is the repressed that ensures the system's functioning. Kept at a distance so that he can enjoy the ambiguous advantages of the distance, so that she, who is distance and postponement, will keep alive the enigma / - - /. / - - / *The "Dark Continent" is neither dark nor unexplorable*: It is still unexplored only because we have been made to believe that it was too dark to be explored. Because they want to make us believe that what interests us is the white continent, with its monuments to Lack. (Cixous 1993, 67, 68.)

Catherine Clément toteaa, ettei yhteishinta koskaan pysty tarjoamaan kaikille jäsenilleen samaa asemaa symbolisessa järjestyksessä:

Societies do not succeed in offering everyone the same way of fitting into the symbolic order; those who are, if one may say so, between symbolic systems, in the interstices, offside, are the ones who are afflicted with a dangerous symbolic mobility. Dangerous for them, because those are the people afflicted with what we call madness, anomaly,

perversion, or whom we even label, says [Marcel] Mauss, “neurotics, ecstasies, outsiders, carnies, drifters, jugglers and acrobats.” (Clément 1993, 7.)

Clément'n mukaan hysteerikon vallitsevaa järjestystä kohtaan osoittama kritiikki raukeaa tyhjiin juuri siksi, että hysteerikon kieli ei koskaan läpäise Imaginaarisen ja Symbolisen rajaa: hysteerikko toimii Imaginaarisessa ja siksi hänen viestinsä jää kommunikoitumattomaksi:

/ - - / hysterical symptoms, which are metaphorically inscribed on the body, are ephemeral and enigmatic. They constitute a language only by analogy. The heart of the story linking the figures of sorceress and hysteric lies in the subversive weight attributed to the return of the repressed, in the evaluation of the power of the archaic, and the Imaginary's power or lack of it over the Symbolic and the Real. Still, it must be understood that this question is pertinent only to the extent that these women now serve as reference, models and allegory. To pass over into the act, making the transition to actions, moving to the inscription of the Symbolic in the Real, and hence producing real structural transformations, is the only possible gesture of departure from sorcery and hysteria. We are not yet there. (Ibid, 10.)

Clément siis jättää noita-hysteerikolle tehtävän toimia allegoriana, kertomuksena tai myytinä, mutta todellinen muutos on hänen mielestään vielä toteuttamatta, eikä hän jätä sitä noita-hysteerikon tehtäväksi. Myytti noidasta ja hysteerikosta vaikuttaa yhä meissä, mutta vain kulkemalla tämän myytin kanssa Imaginaarisesta Symboliseen, kertomalla sitä uudelleen ja uudelleen, muistaen sen, se lakkaa olemasta ja sen sijaan astuu jotakin uutta, tai se lakkaa olemasta myytti ja siitä tulee jotain todellista:

These narratives, these myths, these fantasies, these fragments of evidence, these tail ends of history do not compose a true history. To be that, it would have to pass through all the registers of the social structure, through its economic evolution, through analysis of the contradictions that have made and are making its history. This is not my object. Instead, it is a history, taken from what is lost within us of oral tradition, of legends and myths – a history arranged the way tale-telling women tell it. And from the standpoint conveying the mythic models that powerfully structure the Imaginary (masculine and feminine, complex and varied), this history will be true. On the level of fantasy, it will be fantastically true: It is still acting on us. In telling it, in developing it, even plotting it, I seek to undo it, to overturn it, to reveal it, to *expose* it. (Ibid, 6.)

1.7 Hysterikko, kieli ja halu

Hysterikon on usein katsottu ilmentävän ihtentioitaan jollain muulla tavalla kuin perinteisellä puheella (kommunikoituvalla, hyväksytyllä, yhteisön auktorisoimalla, symbolisen alueeseen kuuluvalla). Heidän on katsottu (tai nähty) puhuvan elein ja ilmein, niin sanotulla ruumiin kielellä. Väittäisin, että tiettyinä aikoina tähän heitä on jopa kannustettu tai yllytetty. Tunnettua on ollut myös, että hysterikot luopuvat omasta äidinkielestään, vaihtavat sen johonkin muuhun, tai ”puheeseen”, joka vain muistuttaa tunnettuja kieliä.

Hysterikko puhuu ruumiillaan siitä mikä on sanomatonta. Sitaatti kirjasta *Hysteria Beyond Freud*:

Historically speaking, hysteria has been the condition beyond others that wedded the body to body language, especially to gestures, motions, gaits, nonverbal utterances. As such, it never reflected / - - / a simple ontology of the mind or of mind functioning together with body, but rather captured the chronic numbness and ineffable despair usually incapable of being grasped in the subtleties of written language. (Rousseau 1993, 95.)

Kenties hysterikon ruumiinkielessä puhuu hänen tukahdutettu halunsa:

Perhaps the difficulty arises from the suppressed desire of those who have presented themselves with hysterical symptoms. Language *and* desire; more precisely, desire *in* language; Julia Kristeva's yoking of these loaded words and their difficult concepts proved more useful, especially for the unspeakable realms of pain that she believes transcend language: the metalinguistic spaces. Language and desire may ultimately be the only categories through which the hysteric can arrive at self-understanding / - - /. (Ibid.)

Helene Cixous pitää hysterikon halua tekijänä, joka paljastaa fallogosentrisen järjestelmän puutteellisuuden ja tarjoaa siten mahdollisuuden muutokseen. Myös Cixous (kuten Kristeva) liittää halun (tai nautinnon) ja kielen toisiinsa. Hysterikon *ruumiinkieli*, jossa ilmenee hänen halunsa, purkaa perinteistä logosentrismia.

One of Cixous' dominant motifs for the feminine's difference from the phallogocentric formulations is the figure of the hysteric. It is not difficult to understand why such a figure holds so much attraction (in the full etymological sense) for her, for it is a model based historically on disruptive women positioned and operating outside the social order through their desires. Furthermore, the discursive expression of those desires functions independently of, and in opposition to, the masculine economy, even to the point where it requires a different way of speaking. In doing so it reveals the limitations of those phallogocentric discursive practices currently in operation. / - - / Through consciously acknowledging different desires, the hysteric (like women) problematises the masculine economy of desire and its representation. Such a questioning undermines the masculinist reading of 'woman' as 'lack', and redefines her desire as founded on opposition to the

masculine. / - - / Once the phallogocentric order encounters the hysteric's desire - that is, for Cixous, feminine *jouissance* - not only the mechanisms but also the inadequacies of that order are exposed. (Fuery 1995: 82-83.)

Cixous requires women to write themselves through their bodies. The unconscious and *jouissance* can be described on the body as a form of signification. Woman's body 'speaks' and is a type of different 'writing' because of its challenge to logocentrism. (Ibid, 84.)

Edellisestä sitaatista käy ilmi, että Helene Cixous suhtautuu hysteerikon vallitsevaa järjestelmää kyseenalaistavaan voimaan paljon optimistisemmin kuin Catherine Clément. Kirjassa *The Newly Born Woman* (1993) Cixous väittelee Clément'n kanssa juuri siitä, missä määrin hysteerikko pystyy muuttamaan ympäristöään, missä määrin hysteerikossa on sankarikapinallista tai uhria, joka uhrautuessaan vain vahvistaa järjestelmää. Cixous'n mukaan *Dora* voima kääntyi vielä häntä itseään vastaan, mutta Dorassa on silti siemen muutokseen, ja se siemen on nimenomaan hänen halunsa:

The hysteric is, to my eyes, the typical woman in all her force. It is a force that was turned back against Dora, but, if the scene changes and if woman begins to speak in other ways, it would be a force capable of demolishing those structures. There is something else in Dora's case that is great - everything in the nature of desire. A desire that is also, often, love - for love. The source of Dora's strength is, in spite of everything, her desire. (Cixous 1993, 154.)

Hysteerikko toimii muutosvoimana paitsi halunsa kautta myös siksi, että hänellä ei ole paikkaa, hän ei sijoitu mihinkään vallitsevassa järjestelmässä:

There is also the fact that there is no place for the hysteric; she cannot be placed or take place. Hysteria is necessarily an element that disturbs arrangements; wherever it is, it shakes up all those who want to install themselves, who want to install something that is going to work, to repeat. (Ibid, 156.)

Sandra M. Gilbert puhuu pessimistisemmin hysteerikon "kodittomuudesta". Hän laajentaa hysteerikon käsitteen koskemaan kaikkia naisia ja eritoten kirjoittavia naisia (muutenkin kuin ruumiillaan kirjoittavia) ja toteaa, ettei tällaisille naisille ole tahtonut löytyä sijaa historiasta:

But returning, a sorceress and a hysteric - that is, a displaced person - everywoman must inevitably find that she has no home, no *where*. Central to Cixous' thinking, and to Clément's, this sense of metaphysical alienation, symbolized by geographical dispossession, has also been important in the Anglo-American feminist tradition. /--/"I can never say the word 'patrie', 'fatherland'," she [Cixous] confesses at one point, / - - / "I, revolt, rages, where am I to stand? What is my place if I am a woman? I look for myself throughout the centuries and don't see myself anywhere". Her words echo those of Virginia Woolf in the twentieth century ("As a woman, I have no country. As a woman I want no country" [Three Guineas]) and those of Elisabeth Barrett Browning in the nineteenth century ("I look everywhere for grandmothers and find none" [Letters]). We too have been seeking for other

country as well as “the other history” for hundreds of years now. “Hysterics; intermittently mad (Woolf) or addicted to opium (Barrett Browning), our ancestresses were also sorceresses who transmitted to us what [Emily] Dickinson, speaking of Barrett Browning, called “Tomes of solid Witchcraft” in which they too, though not so explicitly, fantasized about a new heaven and a new earth.” (Gilbert 1993, xvi.)

Gilbert tulee edellisessä sitaatissa viitanneeksi jo useampiinkin esiäiteihin, kirjoittavan naisen tai “hysterikon” esiäiteihin. Kenties naisen kirjoitus on se “äidinmaa” jossa feminiininen halu (viittaa tässä Cixousiin) voi kasvaa ja kukkia:

Nor can we fail to join Cixous and Clément's dream of a transformed language/literature. We have been instructed by the prayers and prophecies not only of Dickinson and Woolf but also of H.D, Gertrude Stein. and Adrienne Rich, among others, so that we too have long “yearned” for what H. D, called “the unwritten volume of the new,” for what Stein defined as a writing in the midst of which “there is merriment,” for what Rich more recently described (by negation) as “a book of myths in which our names do not appear.” For us, too, the country of writing ought to be a no where into which we can fly/- ./- ./ We must be displaced to be re-placed, said [Sylvia] Plath and Dickinson with Clément and Cixous. We must fly away to be regenerated. To be innocent as the healthiest processes of nature. To be immune to the hierarchical “principles” of culture. To be newborn. (Ibid, xviii.)

Annoin tässä alaluvussa hysteriaa tutkineiden kirjallisuudentutkijoiden puhua, omaa analyysiani seuraa tästä eteenpäin enemmän.

2. POLTETTU ORANSSI - LUONNEHDINTAA

2.1 Komedia, tragedia vai tragikomedia?

Eeva-Liisa Manner on kuvaillut näytelmäänsä *Poltettu oranssi* seuraavasti: “/ - - / näytelmä ei ole tragikomedia - se on tragedia -ja traaginen ja koominen aines eivät ole päällekkäin eivätkä limittäin, vaan ne ovat saumattomasti yhteenpunottuja, toisinaan niin kokonaan samaa lankaa, ettei niitä voi lainkaan erottaa toisistaan” (Manner 1969, 222-223.). Näytelmän asetelma, “kauhea äiti, mitätön isä, seinähullu tyttöjä mesmeroiva psykiatri” (Ibid, 222.), on Mannerin mukaan sellainen, että siitä purkautuu yhtä aikaa tragiikkaa ja komiikkaa riippuen siitä, kenen silmillä näytelmää katsoo. Charcot'n mukaanhan hysteerikko oli komedienne. Charcot järjesti hypnotisointinäytöksiä, joissa hysteerikot joutuivat viihdyttämään erikoisuuksia etsivää yleisöä. On kyseenalaista, haluaako Manner varsinaisesti tehdä yleisönsä, näytelmän lukijan tai katsojan oloa miellyttäväksi. Näytelmä

pitää sisällään kaameita asioita, jotka voi toki halutessaan nähdä myös koomisessa valossa. Silti Manner itse sanoo, ettei näytelmä ole edes tragikomedia, vaan se on tragedia. Päähenkilö Marina on traaginen hahmo, ja mikäli katsojan sympatia on hänen puolellaan (niin kuin näytelmän kertojan tuntuu olevan), tarina esittäytyy murhenäytelmänä: siihen ei sisälly paljon toivoa tuhon jälkeen.

Manner on ottanut palvelukseensa hysteriaan jo vuosisatoja liitetyn draamallisuuden. Hysteriaa on pidetty erityisen teatraalisena, visuaalisena ja spektakulaarisena sairautena. Hysterikko on nimetty näyttelijättäreksi ja hänelle on aina riittänyt yleisöä sekä kommentoijia. Manner antaa hysterikkonsa puhua myös itse; Manner ei kommentoi tapahtumia kertojan suulla, hän näyttää ne, ja jättää tulkitsemisen lukijalle/katsojalle (ellei oteta huomioon Mannerin omia tulkintoja esimerkiksi *Studia generalia* -luennossa vuodelta 1969). Psykoanalyysitilanteet (osin myös muistiin kirjoitetut tapaustutkimukset) ovat sinänsä draamallisia, nekin koostuvat dialogista - olkoonkin, että varsinaisesti psykoanalyysi-istunnossa potilaan pitäisi tuottaa monologia, jonka analyttikko vain harvoin katkaisee. Huomattakoon, että Manner antaa näytelmässään lopulta enemmän puheenvuoroja tohtori Frommille kuin nimihenkilölle.²⁴ Asetelma vastaa siis Freudin varhaisten tapaustutkimusten *selostusta*; auktoritatiivinen mieskertoja pitää tarinaa hallussaan suurimman osan ajasta. Mutta tohtorin paljoa puhettakin vasten Marinan hiljaisuus puhuu lopulta enemmän. Marina puhuu vaikenemisellaan, laulullaan, liikkeillään ja punaisella puvullaan sekä aukinaisilla hiuksillaan - ruumiillaan. Myös tässä mielessä draamagenre sopii aiheen kuvaamiseen hyvin: se mitä ei kuulla, voidaan näyttää. Itse tutkin *Poltettua oranssia* kuitenkin *ennen kaikkea tekstinä*, en spesifisti näytelmänä tai edes näytelmätekstinä.

Traagisen ja koomisen vastakohtien liitosta syntyy groteskisuus, jota Manner viljeli erityisesti 60-luvun draamoissaan. Tuula Hökkä kirjoittaa:

Traagisen ja koomisen, lyyrisen ja arkisen, subliimin ja jopa brutaalin, yhteen solmiminen on sittemmin Mannerin olennainen draamailmaisellinen tavoite, jonka hän eksplikoi useamman kerran näytelmiään koskevissa kirjoituksissaan. (Hökkä 1991, 108.)

Groteskin kuljettelulla ja käsittelyllä on Mannerin 60-luvun dramatiikassa merkittävä sija.

/ - - / Mannerin 60-luvun draamojen yksi läpikäyvä ristiriitamalli muodostuu tavalla tai toisella yksinkertaisen ja karkean miehen ja herkän, vivahteita tarkkaavan naisen välille, jonka mielentilat ja -vaihtelut pääsääntöisesti eroottis-seksuaalisesta ristiriidasta perusteltuina nousevat draamalliseen keskiöön. Persoonallisuuksien sijasta henkilöt kirjailijan mukaan kuitenkin edustavat lähinnä vastakkaisia luonne- ja temperamenttityyppejä, mielikuvitusta, alitajuisia heijastumia, sisäisiä ääniä. Dialogi on pääsääntöisesti näiden erilaisten asennoitumistapojen ja tunnelatausten konfliktia ja kohtaamattomuutta. (Ibid, 109.)

Poltetun oranssin tohtori Frommia voi todella luonnehtia karkeaksi, Marina taas on myöhemmin maailmaan tulleen säilyttänyt herkkyytensä, kehittänyt sitä jopa särkymiseen asti. Sinikka Tuohimaan mukaan tohtori Fromm ei kuitenkaan ole yksinkertainen, vaan edustaa viisaan, vanhahkon miehen hahmoa, joka on henkilötyyppinä Mannerin teoksissa myös yleinen. Tämä hahmo edustaa resignaatiota, luopumista ja maailmasta pois vetäytymistä, eräänlaista buddhalaista oman halun kieltoa. Vanhan miehen toteavaa elämänasennetta vasten hehkuu nuoren tytön kiihkeä elämänhalu ja rakkauden kaipuu. Vanha mies toimii antagonistinsa kommentaattorina ja pyrkii strukturoimaan, jäsentämään ja selittämään tytön kokemusta ja käyttäytymistä oman elämäntietämyksensä voimalla. Viisas isähahmo ei kuitenkaan pysty pelastamaan tyttöä, elämästä vetäytyvä vanha herra selviytyy, mutta tyttö tuhoutuu. Erityisen tuhoavaksi kombinaatioksi osoittautuu tytössä ilmenevä samanaikainen elämänhalu ja elämäntaidon puute. (Vrt. Tuohimaa 1994, 81-82.)

Mannerin draamojen naiset päätyvät yleensä kuolemaan (Uuden vuoden yötä, 1965, lukuun ottamatta) joko konkreettisesti tai symbolisesti kuten *Poltetun oranssin* Marina. Hökän mukaan näytelmissä on kyse siitä, että ”teosten maailmassa ei ole sijaa naisen tavalle rakastaa, naiselle rakastavana subjektina” (Hökkä 1991, 109.). Tuohimaa tulkitsee tuhon syyksi paitsi rakkauden mahdottomuuden myös vaikeuden ”jättää lapsuuden sadun ja fantasian täyttämä maailma ja astua aikuisten maailmaan, jossa kuoleman alituinen tietoisuus on läsnä ja jossa ihmisten kovuus ja tunteettomuus ahdistaa” (Tuohimaa 1994, 81.). Freudin mukaan aikuisten maailmaan siirtyminen on varsinkin *tytölle* ahdistava tapahtuma.²⁵ Esimerkiksi Dora sairastui Freudin mukaan samanaikaisesti feminiiniseen rooliin astumisen kanssa kahdeksan vuoden iässä (Decker 1991, 106.).

Poltettu oranssi on siis vastakohtien ja konfliktien teatteria. Mutta näytelmä on myös vertaus, paraabeli. *Poltetun oranssin* Marina on itse elävä vertaus, hänessä peilautuu ympäröivän yhteiskunnan järjettömyys. Näytelmään sisältyy siis yhteiskunnallinen sanoma. Kuten Manner sanoo, tyttö ei ole hullu, ”vaan hänet on *tehty* hulluksi” (Manner 1969, 225.).

Näytelmä tapahtuu kymmenluvulla ennen ensimmäistä maailmansotaa, ja sitä voidaan pitää rappeutuvan porvarihegemonian ja sen moraalin kritiikkinä, jos niin tahdotaan; tässä mielessä näytelmä on ”sosiaalinen” - anateema perhettä ja sen terroria vastaan, sillä terrori alkaa perheissä. (Ibid, 223.)

2.2 “Vain vertausta jostain suuremmasta”

Manner antaa ymmärtää, että Marinan ympäristö on lopultakin tyttöä hullumpi ja itse asiassa myös Marinan sairauden aiheuttaja. Yksi järjestystä rikkova osanen kääntää kaiken ympäri, tarvitaan hulluuden vertausta, jotta “todellisuuden” vääristynyt luonne tulisi näkyväksi. Tässä kohden Mannerin ajatuskulku muistuttaa Thomas Sydenhamin tulkintaa hysteriasta sivilisaation tilaa imitoivana tai representoivana sairautena. Manner toteaa:

Minua kiinnostaa se miten hullut vääristävät kaikki mittasuhteet; heissä kärjistyvät ja kasvavat ilman kontrollia monet normaali-ihmisen tendenssit; hullu on tavallaan eräänlainen liioiteltu ihminen. Vasta tämän ‘väärennöksen’ avulla on lännessä saatu tietää jotain totuudesta: hullujen jäljillä ollaan syvyyspsykologiassa ja myös modernissa taiteessa. Jos “kaikki tapahtuminen on vertausta”, niin mielisairauden “vertaus” on jättiläismäinen ja heittää varoitusvalojaan pitkälle todellisuuteen. (Manner 1969, 223.)

Manner viittaa sitaatissa *Poltetun oranssin* päähenkilön sanoihin “Kaikki mitä tapahtuu on vain vertausta jostain suuremmasta” (PO, 70.). Mannerin määrittelyn mukaan hullu on “liioiteltu ihminen”. Aiemminhan on ollut puhetta hysteerikon määrittelemisestä liioitelluksi naiseksi, naisen karikatyyriksi. Kuitenkin Manner antaa “hulluille” merkittävän tehtävän totuuden lähettämisenä.²⁶ Karrikoimalla ja vääristelemällä totuttuja merkityksiä hysteerikko²⁷ ikään kuin osoittaa, että ne ovat vaihdettavissa, että "todellisuus" ja totumus ovat lopulta melko samansisältöisiä käsitteitä.

Kiinnitän vielä lukijan huomion Mannerin lisäykseen, että nimenomaan *lännessä* totuudesta on saatu tietää jotain hulluuden kautta. Tällaisen paikallistamisen voisi katsoa ylimääräiseksi lisäksi, ellei se kertoisi jotain oleellista Mannerin länsimaiseen sivilisaatioon ja kulttuuriin kohdistamasta kritiikistä. Manner on omaksunut antidarwinistisen näkemyksen evoluutioon. Ihmisen “kehittyneisyys” edustaa lähinnä kultivoitunutta tuhovoimaa, ihminen ei ole muuta luomakuntaa parempi tai vapaampi, pikemminkin päinvastoin (vrt. Hökkä 1991, 52.). Paitsi darwinismia, Manner kritisoi myös länsimaista järkeisuskoa ja kartesiolaisuutta: sielun ja ruumiin erottamista toisistaan ja hengen (tai sanoisinko pikemminkin järjen) arvostamista hierarkkisesti ruumiin yli. Tuula Hökkä tulkitsee Mannerin Descartes-runoa (Manner 1956, 35.):

Runo luo mahdollisen Descartesin rooliminän tai filosofin ‘cogito’-argumenttia koettelevan puhujan, joka näkee aikojen takaa tämän filosofian puutteellisuuden ja valitettavat seuraamukset. Puhuja korostaa ruumiin vaisto- ja viettitietoa, sen monipuolisuutta, jopa ylivoimaisuutta järkitietoon. Rationalistista tietoteoriaa vastaan runo asettaa intuitiivisen tiedon, mystisen ja monistisen ajattelun edustajia / - - /. (Hökkä 1991, 58.)

Vielä uudempaa länsimaista filosofiaa Manner on kurittanut runoelmassaan Kromaattiset tasot (Manner 1968b, 67-86.). Siteeraan Tuula Hökkää yhteen tämän runoelman osaan liittyen (Manner 1968b, 76.):

Länsimaisen ihmisen kaiken logisoiva intohimo, jota ilmaistaan Wittgenstein-muunnelmin, näyttäytyy kehityksen harhautumisen syynä, myyttisenä itseriittoisena piruna, joka piilottaa kulttuurin ja ihmisen todellisen olemuksen, muuttaa ”lihan” ”kokonaan kieleksi, kielipeliksi.” Ihminen vieraantuu ruumiistaan olemassaolonsa ja kaiken merkityksenantonsa lähtökohtana. (Hökkä 1991, 167.)

Kirsi Mattila toteaa lisensiaatintutkimuksessaan, että Mannerin kirjallisista hahmoista *hullut, runoilijat ja lapset* ovat saaneet tehtäväkseen edustaa positiivista vastavoimaa harhautuneelle sivilisaatiolle. Erityisen positiivinen hahmo on sellainen, jossa hulluus ja runoilijuus yhdistyvät. Mattila viittaa seuraavassa myös Platonin Faidrokseen:

Tämä näkemys runoilijoista ”vanhoina lapsina” on kaunis ja ihanteellinen - ihmekös sitten, että se tuo mieleen Platonin ’Faidroksen’ esittämät ajatukset runoudesta hulluutena, jonka muusat, runottaret herättävät. Sellainen runous vaikuttaa Platonin mukaan myös kasvattavasti tuleviin sukupolviin, ja ”hulluuden riivaamat runoilijat jättävät järjissään olevan varjoonsa”. Runous on yksi niistä positiivisista, hyvistä hulluuden lajeista, joissa ”jumalien väliintulo suistaa ihmisen tutuilta uriltaan”. (Mattila 1993, 362.)

Poltetun oranssin Marina on kirjoittanut aikanaan paljonkin runoja (PO, 16.). Näytelmän lukija tai katsoja saa myös tutustua neljään Marinan runoon, joista yksi on nonsensea²⁸ ja toinen laululyriikkaa, joista ensimmäinen on lapsekkaan kömpelö ja viimeinen jo mystinen ja kaunis (PO, 15, 24-25, 28-29, 35 ja 101-102.). Näytelmässä Marina vertautuu myös kuuluisaan ”hulluun” runoilijaan, Friedrich Hölderliniin. (PO, 102-103.) Marinan ajoittainen lapsekkuus sopii perinteiseen hysteerikon kuvaan, viktoriaanisena aikana hysteerikoita pidettiin usein suurina lapsina ja heitä myös kohdeltiin kuten lapsia. Marinassa yhdistyy siis hullu, runoilija ja lapsi, ja nämä ovat Mannerilla kaikki myönteisiä määreitä. Osoittautuu, että myös *Poltetun oranssin* tohtori Fromm ihailee näitä ominaisuuksia tai tällaisia hahmoja, vaikka ei itse edusta yhtäkään niistä: ”Minusta hullut ovat kaikkein mielenkiintoisimpia ihmisiä. Hullut ja – tehtäköön se myönnytys –taiteilijat ja lapset. Muiden elämä on pelkkää rutiinia. Hullut ja runoilijat ovat elämän kukka, sen täyteläisin teriö.” (PO, 102.)

Aikuiseksi tuleminen tai ihmiseksi kasvaminen tarkoittaa Mannerilla usein negatiivista kehitystä, vajavaiseksi tulemistä:

Aikuiseksi tuleminen on vaistoista eroamista, ruumiin hahmottamista objektina, vapauden menetystä, ahdistusta, sovinnaisuuteen ja normeihin alistumista, tietojen keräystä ja lokerointia / - - / (Hökkä 1991, 75.). Ihmiseksi kasvaminen niin yksilö- kuin

kulttuurihistoriallisesti on alkuperäisen olemisen ja osallisuuden menettämistä ja unohtamista (Ibid, 169.).

Eeva-Liisa Manner on kuvannut lapsuuden maailmasta erkanemista kenties tarkimmin runoelmassaan Lapsuuden hämärästä (Manner 1956, 75-98.). Lapsuuden menettäminen on myös rakkauden menettämistä: “Niin menetin rakkauden, avoimen ja valoisan oven, / niin kuin me kaikki sen kerran menetämme. / Putosin aikaan, putosin avaruuden murtuneelta reunalta / ja tulin kadotetuksi, / seitsemän kertaa kadotetuksi, ja vielä toiset seitsemän, ja vielä - / - / Niin menetin Neljännen, olen kevyt kuori, / joka hämillään kulkee tuulessa / täynnä rakkautta, joka oikeastaan on menneisyyttä, / myöhäistä rakkautta, joka oikeastaan ei kuulu minulle / laisinkaan.” (Ibid, 97-98.)

Paitsi lapset, runoilijat ja hullut, myös eläimet voivat edustaa Mannerin teoksissa alkuperäistä yhteyttä elämän salaisuuteen, viisauteen ja kosmiseen järjestykseen. Toisaalta eläimet marginaalisina ja mykkinä saattavat Mannerilla olla myös sijaiskärsijän roolissa, Marinan sanoin “kaikki eläimet kuolevat puolestamme” (PO, 104.). Marina kokee selvästi tietyn yhteyden itsensä ja luontokappaleiden välillä. Hän hakee turvaa kissasta (PO, 35.) ja samastuu lopulta hevoseen, tosin metafyyssiseen (PO 76, 103.). Keskeisiä Marinan kannalta ovat myös neljästä elementistä vesi ja tuli, joista jälkimmäistä hän itse edustaa. Marinan luonto-orientoituneisuus muistuttaa Jules Michelet'n myyttisestä kertomuksesta, jonka mukaan yksin jätetyt naiset alkoivat kommunikoida luonnon kanssa ja joutuivat sen tähden kärsimään noidan kohtalon. Marina samastaa itsensä myös rääkättyihin sirkuseläimiin (PO, 95.).²⁹ Sirkus-motiivi korostaa näytelmän groteskia väritystä:

Groteskia tuottava perustilanne on usein kokemus elämästä näytelmänä tai unena, jossa ihminen etäännyttävästi tarkkailee omaa tai toisten roolisuoritusta. Sen kirjallisuudessa toistuvaa motiivistoa ovat erilaiset etäännyttävät ja esineistävät maskit, naamiot, roolit ja sirkus- tai huvipuistonäyttämö yhden taitolajin ihmis- tai eläinmestareineen, traagisine klovneineen, koomisine pelleineen, mekaanisine huvitteluvälineineen. / - - / Hopeapeilissä 1966 julkaistussa novellissa “Tomu ja usva” pohditaan muun muassa, mistä sirkuksen vaikuttavuus johtuu: “Koska se on tiivistelmä elämästä, yhteenveto elämän mielettömyydestä, komiikasta, jännityksestä ja surusta.” (Hökkä 1991, 111.)

Ihmisenä olemisen on narrina olemista, sarja naamiroleikkejä. Seuraavassa sitaatissa Tuula Hökkä viittaa Mannerin Dasein-esseeeseen:

Se mikä ei ole “animaalista on naamiota: temppua, väistöliikettä, veruketta, narrin yritystä sopeutua yhteiskuntaan joka on kone / - - /”. *Ei enää ihminen* -romaanin päähenkilön suhde yhteiskuntaan toimii vain erilaisten sosiaalisten naamioiden kautta. Prosessi kohti “ihmisyyttä” on naamioiden riisumista “ei enää ihmiseksi”: “/- - / hän on pelkkää haavaa; elämä tekee häneen reiän josta veri, kaikki elämä juoksee pois ja jäljelle jää pelkkä reikä: ammottava kurkistusaukko ihmisenä olemisen salaisuuteen. Lopulta mitään salaisuuttakaan ei enää ole, vain pimeys, mielen yö.” (Hökkä 1991, 157.)

Marina rikkoo perinteistä hysteerikon kuvaa. Vaikka Marina onkin draaman hahmo, niin hän on kuitenkin näytelmän henkilöistä vähiten näyttelijämäinen, vähiten ilveilijä ainakin siinä pejoratiivisessa merkityksessä, jolla hysteerikot aikanaan leimattiin. Marina ei leiki naamioilla tai manipuloi ympäristöään tai yleisöään, hän on näytelmän henkilöistä ”puhtain”:

Poltetussa oranssissa minua on viehättänyt Marinan, tuon uuden, nyt seinähullun Psykhen, täydellinen roolittomuus, naamiottomuus, siis eräänlainen puhtaus. Jos järki on valoa, niin tiedostamaton tunne on kai sitten pimeyttä, mutta se on pimeyttä vain järjelle. (Manner 1969, 224-225.)

Marina edustaa tiedostamatonta tunnetta eikä sivilisaation uusimpia kerroksia. Sekä Marinan regressiivisyys, lapsenomaisuus ja ”aitous”, että hänen suhteensa luontoon tuovat mieleen Claude Lévi-Straussin esityksen naisesta muinaisuuden tai alkuperän inkarnaationa. Lévi-Straussin mukaan kulttuuri lepää juuri naisen arkaaisuuden varassa: hänelle nainen on säilyttävä ja ylläpitävä voima. Marina sen sijaan on tuhoava hahmo; paitsi että Marina tuhoutuu itse (voidaan spekuloida sillä, tuhoaako hän itsensä itse vai tuhoaako ympäristö hänet) hän onnistuu myös rikkomaan jotain vallitsevassa järjestyksessä. Symbolisena tekona hän sytyttää palamaan kotinsa, jossa ovat konkretisoituneet ahdistava menneisyys sekä porvarillisen yhteiskunnan stabiileimmat arvot.

Marina on regressiivinen hahmo, mutta hänen regressiivisyytensä ei mannerilaisessa kontekstissa ole pahe, toisin kuin darwinistisen ”psykologian” kaudella. Marina on ehkä pimeä maanosa, mutta vain eksyneelle järjelle.³⁰ Myös Marina toimii (viitaten Dasein-esseeeseen) kurkistusaukkona elämän arvoituksellisuuteen ja irreaalisuuteen, jota järjen ja järjestyksen ohut harso muuten verhoaa. Manner huomauttaa, että tämän kaltaiset kurkistusaukot saattavat olla ”välttämättömiä” – maailman ”käsittämättömyys” inkarnoituu väistämättä joissakin yksilöissä tai tapahtumissa:

Viime kädessä *Poltettu oranssi* on kertomus siitä irrationaalisesta, mikä meitä aina uhkaa, olimme sitten terveitä tai sairaita. Maailma ei varmaankaan ole aivan sellainen kuin miksi sitä luulemme, maailma on irreaalinen ja kaikki luomamme järjestys on vain suojaa tuota elämän arvoituksellisuutta, maailman käsittämättömyyttä vastaan. Joskus – ja nykyään aika usein – vaivalla hankittu järjestys kuitenkin murtuu ja syntyneestä aukosta saamme katsoa suoraan siihen maailmaan, jota kammoamme. Nämä aukot ovat kai kuitenkin välttämättömiä koska ne ovat yhä tavallisempia ja tavallisempia; silloinkin kun järjestys pienissä yhteyksissä säilyy, se suurissa yhteyksissä yhä useammin järkkyy. (Manner 1969, 225.)

2.3 Poltetun oranssin ajat

Olen selviteltyt *Poltetun oranssin* ideologista taustaa, joka suodattuu Mannerin omasta maailmankatsomuksesta. Minun on tartuttava vielä *Poltetun oranssin* ajalliseen sijoittumiseen, ennen kuin pääsen henkilöhahmojen ja symboliikan tarkempaan tulkintaan. Manner on halunnut sijoittaa näytelmänsä aikaan “joka vielä luuli olevansa ehyt/ - - / toisin sanoen aikaan ennen suurta sotaa ja kaikinpuolista romahdusta” (Manner 1969, MKOS, 225.). Jälkiviktoriaaninen aika ensimmäisen maailmansodan aattona pyrki vielä säilyttämään sovinnaisen ja hillityn porvarillisuuden ulkokuoren samalla kun tekopyhän pinnan alla kyti suuri katastrofi, niin inhimillisessä kuin ideologisessakin mielessä. Marinan tuhoutuminen näytelmän lopussa enteilee laajempaa tuhoa ja kuvastaa myös vallitsevan järjestelmän ja sen ylläpitämien arvojen kestäättömyyttä.

Yleensä menneisyyteen sijoitettu kaunokirjallinen teos toimii allegoriana kirjoitusajankohdasta. Vuoden 1968 ja näytelmän kuvaaman ajankohdan välillä onkin havaittavissa yhtymäkohtia. 1960-luvun loppu oli kylmän sodan alkaa ja ilmassa leijui jatkuvasti kolmannen maailmansodan uhka (vrt. 1. MS). 1960-luku oli Euroopassa toisaalta feminismin nousukautta ja siten verrattavissa 1900-luvun alkuvuosikymmeniin, jolloin naisliikkeen ensimmäinen voimakas aalto koettiin. Vuosisadan alussa psykoanalyysi edusti suurta harppausta ihmistieteissä, 60-luvulla feminismi taas nousi merkittäväksi tulkintatieteeksi. *Poltetun oranssin* voidaan katsoa olevan varhaisen psykoanalyysin kuvaus, mutta siihen sisältyy kriittisiä äänenpainoja, jotka avautuvat luontevasti feminististen teorioiden kautta. Tässäkin mielessä *Poltetussa oranssissa* limittyy kaksi aikaa.

Koska *Poltettu oranssi* on kassandramainen näytelmä, lienee parasta huomioida myös, mitä tapahtui sen jälkeen, mihin näytelmä päättyy. Jo ennen ensimmäistä maailmansotaa hysteria oli tullut tunnettu ilmiö porvarisnaisten keskuudessa. Ensimmäinen maailmansota johti kuitenkin vielä laajamittaisempaan hysterian leviämiseen uutena kohderyhmänä sotilaat; kranaatit toimivat tehokkaina ihmismielen pirstojina. Toisaalta tämä oli omiaan modernisoimaan hysterian hoitomuotoja. Lisäksi ensimmäinen maailmansota merkitsi edistystä naisten emansipaation suhteen:

“If the First World War was a clear-cut victory for anything,” the historian David Mitchell proclaims, “it was a clear-cut victory for women's emancipation.” (Showalter 1986, 195.)

Marina on siis tavallaan ennakkotapaus, hän on oman aikansa viimeisiä uhreja (mitä tulee viktoriaanisen ajan ahdistavuuteen ja tukahduttavuuteen naisten kannalta) ja samalla aikakautensa tulevan väkivaltaisen tuhoutumisen kuva.

Ensimmäisen maailmansodan ohella psykoanalyysistä oli tuleva toinen ihmismieltä perustajaan myöten mullistava, jopa horjuttava tekijä (psykoanalyysi merkitsi kopernikaanista käännettä, sillä sen mukaan ihminen ei ollut välttämättä enää edes itsensä, oman mielensä herra). Näytelmään sisältyy pientä anakronistisuutta psykoanalyysin suhteen. Näytelmään kuvaa nimenomaan psykoanalyysin ensiaskeleita. Näytelmän tohtori epäröi vielä hypnoosin ja psykoanalyttisen keskustelumenetelmän välillä (palaan hypnoosiaiheeseen tuonnempana). Tohtori Fromm vertautuu Freudiin. Kuitenkin Freud oli psykoanalyysin kehittämisessä vastaavassa vaiheessa 10-15 vuotta aiemmin. Voi olla, että viive on maantieteellinen, psykoanalyysihan kehitettiin vuosisadan vaihteen Wienissä, tieteen ja taiteen merkittävässä tyyssijassa, kun sen sijaan Mannerin näytelmä sijoittuu pikkukaupunkiin. Ilmeisesti psykoanalyysi ei ensimmäiseen maailmansotaan mennessä ollut vielä ehtinyt marginaalisempiin paikkoihin. Freudin ensimmäisen tapaustutkimuksen (Doran tapauksen) kirjallisen version tapahtumapaikka vastaa kuitenkin Mannerin valintaa: Freud naamioi kertomuksensa tapahtuvaksi ”syrjäisessä pikkukaupungissa”.

Eri aikojen sekoittaminen kertoo tietenkin siitä vapaudesta, joka Mannerin näytelmälle kaunokirjallisenä teoksena ilman muuta kuuluu. Manner on poiminut merkityskimppuja eri aikakausilta ja sijoittanut ne kaikki allegoriseen draamaansa. Näytelmän allegorisuutta, vertauskuvallisuutta lisää sen runsas symboliikka, jota voi tulkita vähintään sekä antiikin myytteihin tukeutuen että jungilaisen symboliselityksen avulla. Itse olen ottanut vapauden liittää Mannerin näytelmä muutamiin hysteriaa käsitteleviin teksteihin. Olen jo aiemmin Catherine Clément'n kirjoituksiin viitaten tuonut esiin, että hysteerikko edustaa sinänsä hahmona eräänlaista anakronismia, hän on menneisyyden näyttämö. Clément'n mukaan hysteerikko tuottaa kieltä ainoastaan metaforisesti ja analogian kautta, hysteerikon oireet ovat viestejä, jotka kirjoittuvat hänen ruumiiseensa. Hysteerikko on itse allegoriaa. *Poltetun oranssin* Marina puhuu arvoituksellisesti ja katkelmallisesti vertauskuvin.³¹ Marina toimii vertauskuvana, allegoriana allegorisessa näytelmässä. Mutta hänen viestinsä ei jää Imaginaariseen, se ei ole aukeamattoman yksityinen eikä haihtuva, niin kuin Clément hysteerikon ”puhetta” kuvaa, sillä tekstuaalisena Marina toimii julkisen kontekstissa ja symbolisen areenalla.

3. MARINA JA ELEMENTIT SEKÄ MUUTA SYMBOLIIKKAA

3.1 Marina muukalaisena

Syyllisyyden ja viattomuuden ongelmat kietoutuvat hysterian historiaan. Noitia teloitettiin, koska heidän katsottiin olevan syyllisiä johonkin – yhteistyöhön paholaisen kanssa. Viktoriaanisia hysteerikkoja syytettiin sairauden teeskentelemisestä ja moraalisesta rappiosta. Catherine Clément'n kirjoituksen otsikko *The Guilty One* (Clément 1993, 3-59.) viittaa syyllisyyden teemaan. Mutta Clément itse pitää hysteerikkoa syyttömänä pakolaisena, jonka ulkopuolisuus saa aikaan syylliseksi julistamisen:

The hysteric is in ignorance, perhaps in innocence; but it is a matter of a *refusal* an escape, a *rejection*, and this innocence will soon be denounced as guilt, except that it is unconscious. (Ibid, 14.)

Myös Manner määritteli *Poltetun oranssin* Marinan “puhtaaksi”, siis viattomaksi. Puhtaan ja viattoman, yleensä marginaalisen hahmon tuhoutuminen on Mannerin (draama)teoksissa yleinen aihe, hän käyttää paljon uhritematikkaa.

Sosiaalisen dialogin ja yhteiskunnan ulkopuolelle jäävien ihmisten aihe asettuu uusimmissa draamoissa *Katkeria terhoja* (1979), *Yön Kaspar, eli Kaspar Hauserin tarina* (1984) ja *Santakujan Othello* (1987) jo marginaalisuuden ja elämisen mahdollisuuksien ääri rajoille. /--/ Mykän ja marginaalisen, viattomuudessaan pyhittyvän olennon kuvaus on myös lyyrinen monologikuunnelma *Metsäkauris* (1982) /--/. (Hökkä 1991, 110.)

Marina on syytön sekä omaan tuhoonsa että siihen tuhoon, jota hän ennustaa. Marina on sanonut: “Mitä tahansa voi tapahtua. Maailmaa uhkaa suuri vaara” (PO, 32.) Marinan isä tulkitsee tämän sodan enteeksi. Keskustellessaan rouvansa kanssa herra Klein tunnustaa, että hänen mielestään Marina tietää “enemmän”:

Tarkoitan, että hän hourii viisauttaan, koska tietää enemmän. Joskus minusta tuntuu, että minäkin tiedän... tulee niin raskas ja ahdistava olo, kuin koko maailman olisi laskettu rinnan päälle. Se on sitä samaa kuin sinun tukehtumiskohtauksesi, mutta laveammin. Tulee syvä suru, kaikesta, Amanda. Se ei ole minun suruni, vaan luomakunnan surua. Olemme menossa hyvin pimeitä aikoja kohti. (PO, 36.)

Marinalla on siis pääsy sellaiseen tietoon, joka ei aukene kaikille, ja lisäksi hän kantaa harteillaan “luomakunnan surua”. Marinalla on vahva yliminä ja hän kokee olevansa jollain tapaa vastuussa maailmasta ja kodistaan; “*Marina*: Voi, minä en aina jaksa vahtia maailmaa ja tätä taloa.

Tohtori: Ei sinun tarvitse. / - - / *Marina*: Mutta kaikki pettää jos minä en tee sitä.” (PO, 83.)
“Kaiken” jatkuminen ja pystyssä pysyminen on siis Marinan varassa, hänen toiseutensa varassa.
Catherine Clément ilmaisee hysterian toimimisen porvarillisen perheen jalustana seuraavasti:

Yes, it introduces dissension, but it doesn't explode anything at all; it doesn't disperse the bourgeois family, which also exists only through its dissension, which holds together only in the possibility or the reality of its own disturbance, always reclosable, always reclosed. (Clément 1993, 156.)

Edellisen perusteella voitaisiin kysyä, millä kustannuksella viktoriaaninen aika, joka Mannerin sanoin luuli vielä olevansa ehyt, säilytti illuusion eheydestään – niidenkö tuhansien koteihin tai hoitolaitoksiin kätkeytyneiden hysteerikkojen kustannuksella, jollainen Marinakin on? Yhteiskunta vain absorboi itseensä hysteerikkojen toiseuden ja vahvistui siitä.

Marina arvelee, että kodin tuhoutuminen tulipalossa voisi vähentää hänen tuskaansa: “Mutta joskus kaikki hehkuu punaisena. Sohva on punainen, kissa sohvalla punainen. / - - / Huone hehkuu... kuin lyhty. / - - / Jonakin päivänä se syttyy palamaan. / - - / Joskus ajattelen, että kun huone syttyy, minulla on vähemmän tuskaa.” (PO, 54.) Marinan koti on synkkä ja tumma, täynnä muistoesineitä ja vanhoja perhemuotokuvia (PO, 28.). Kosketeltuaan hajamielisenä muistoesineitä Marina pyyhkii käsiään kuin inhoten (Ibid.). Marinan oma huone on sisustettu sievillä valkoisilla huonekaluilla, mutta Marinan mielestä “niihin liittyy sietämättömiä muistoja... vuosia, viikkoja, päiviä, loputtomasti tunteja. Pelkkää ikävyyttä.” (PO, 54.) Herra Klein tulkitsee perinteen vaikutusta Marinaan: “Entä jos esineet tekevät levottomaksi hänet? Täällä on aika paljon rumia esineitä, mutta minkä sille mahtaa, kun ne ovat suvulta saatuja ja perittyjä. Minusta perinteessä on paljon rumaa.” (PO, 32.) Myös tohtorin mielestä Kleinien talossa on “perikuvallisen rumaa” (PO, 37.).

Lopulta Marina sitten sytyttää palamaan kotinsa, joka on ollut hänen vankilansa ja jossa hän on ikävystyneenä laskenut tunteja ja päiviä. Tohtorin mielestä Marinan teko on “vastalause instituutiolle, jonka nimi on koti” (PO, 100.). Tohtori toteaa kuitenkin ironisesti: “Luultavasti ne ovat saaneet sen sammumaan alkuunsa. Missään ei näy liekkejä, ei edes savua.” (PO, 86.) Yhteiskunta ja sen perinteet vievät siis voiton Marinasta, tulipalot ja kapinat sammutetaan alkuunsa. Seuraava tohtorin argumentti sopisi hyvin Catherine Clément'n pessimismin esipuheeksi: “Nuorten tyttöjen protesti on kuitenkin heikko ja sekava, kapina kääntyy loppujen lopuksi aina heitä itseään vastaan. Tosiasia kuitenkin on, että hän ei ole sopeutunut. Hän ei ole sopeutunut tähän melun ja kulkusten maailmaan.” (PO, 95.)

3.2 Tuli-ja hevossymboliikka

On huomattava, että talo on myös itsen symboli.³² Marina yritti konkreettisestikin polttaa samalla paitsi talonsa myös itsensä sekä perheensä. Rouva Klein sanoo järkyttyneenä: “Teidän pitää panna hänet hullujenhuoneeseen! Hän tahtoi polttaa meidät kaikki elävältä!” (PO, 91.) Marina langetti siis itse itselleen noidan tuomion, kuoliaaksi palamisen, joskaan ei aivan onnistunut sen täytäntöön panemisessa. Talo merkitsi hänelle kenties sellaista perinnettä, jota hän ei tahtonut kantaa itsessään, tai sellaista, jossa hänellä ei ollut sijaa. Vaikka Marina ei ruumiillisesti kuollut tulipalossa, hänen “sielunsa” oli tuhoutunut palamalla jo aiemmin. Talon, itsen sytyttäminen tuleen oli siis vain looginen jatko osittaiselle kuolemalle.

Tohtori Fromm on heti näytelmän alussa ennustanut Marinan kohtalon. Tohtorin mukaan Marina kärsii “hebefreniasta”: “Katsokaahan, elämä on palamista, ja hebefrenia on liian nopeaa palamista. Sielu – tai ruumis – palaa ikään kuin karrelle.” (PO, 19.) Marinan “sielu” tuhoutuu, kun Marinan unessa hänen sieluaan symboloiva punaruskea hevonen syöksyy harja tulella läpi ikkunan ja murskautuu kadulle (PO, 76-77.). Marinan univarsaa nimitetään myös enkeliksi, varsa on “suojelusenkeli... siis sielu” (PO, 75.). Tohtori sanoo: “Kun sielu on ehyt, se suojelee ihmistä” (Ibid.). Kun Marinan sielu on murskautunut, tohtorikaan ei enää elättelee toivoa Marinan paranemisesta, hän luovuttaa: “Tiedätkö, en minä voi auttaa teitä” (PO, 77.). Myöhemmin Marina identifioituu kuolleeseen sieluhevoseensa, hän omaksuu itselleen hevosen nimen “Poltettu Oranssi” (PO, 103.). Marina tuntuu myös seuranneen hevostaan, tai sieluaan, johonkin mielikuvitusvaltakuntaan, Apokoiinuun, joka sijaitsee “itämailla” (PO, 104.) – Marina ei elä enää jaetussa todellisuudessa. Marina sanoo vanhentuneensa yhdessä päivässä kymmenen vuotta (PO, 103.), mutta silti hän tuntuu pikemminkin palanneen johonkin menneeseen. Mikäli Marina katsoo olevansa hevonen, hän on tullut enkeliksi taas (PO, 105.), ja hän on “korkeampi olento”: “Me olemme kaikki olleet kerran korkeampia olentoja. Mitä olentoja? minä kysyin. Hän: ‘Hevosia’” (PO, 105.)

Eeva-Liisa Manner selittää itse, että hevonen on “piilotajunnan eläin” (Manner 1969, 226.), joka yrittää auttaa Marinaa, tunkeutua hänen tajuntaansa, mutta joka epäonnistuu tehtävässään. Hevosen myötä Marina siis vaipuu pois tietoisuudesta. Silti voidaan ajatella, että hän samalla saavuttaa jonkin “korkeamman” tajunnan tilan. Hevonen animaalisena hahmona edustaa Mannerilla sekä korkeampaa tietoisuutta että tiedostamatonta. Selvästi ainakaan *Poltetun oranssin* hevonen ei kuulu tähän maailmaan eikä maallisen tajunnan piiriin. Menettäessään hevosensa Marina ei menetä

välttämättä järkeään, vaan jotakin “enemmän”: “En sano että tyttö kadotti järkinsä, sillä hän kadotti paljon enemmän – identiteettinsä, hevosensa” (Ibid.).³³ Marina ei voi elää ilman suojelusenkeliiään, sillä niin kuin Manner sanoo, “hevonen on tyttö itse, hänen sielunsa” (Manner 1972, 98.). Vähitellen tullaan siis ajatukseen, että hevonen on yhtä kuin Marinan identiteetti, jolle ei löydy tilaa tästä maailmasta. Kirsi Mattila kirjoittaa:

Perinteisesti ymmärrettynä sielu on kuitenkin ennen kaikkea ihmisen identiteetin perusta, hänen yksilöllisyytensä kuvajainen, ja myös Manner käyttää sielua varsin yleisesti juuri tässä merkityksessä. (Mattila 1993, 93.)

Marinan hevosuni on eräänlainen mise en abyme. Marinan sieluhevosen kankeus ja kohmeus (PO, 76.) vertautuu Marinan näytelmän alkupuolella ilmentämään jähmyteen. Esitysohjeissa muistutetaan näytelmän alussa useaan kertaan tytön jäykkyydestä ja mekaanisuudesta (esim. PO, 21, 24, 25.). Myöhemmin Marina virkoaa kuten hevonen ja pystyy puhumaan melko vapautuneesti tohtorin kanssa. Ilmenee, että Marina on rakastunut tohtoriin (PO, 61.).³⁴ Kun tohtori kieltää Marinan rakkauden, Marina vaipuu takaisin entiseen jähmyteensä (PO, 61-62.). Marina on kuitenkin jo “päästänyt valloilleen pidätetyt värit” (PO, 76.), hän on pukeutunut tulenpunaiseen, tai poltetun oranssin väriseen pukuun, saman väriseen kuin hänen unensa hevonen (Ibid.). Marinan valtoimenaan oleva punainen tukka (PO, 51.) vertautuu hevosen liekeissä leiskuvaan punaiseen harjaan (PO, 77.) – Kun Marina jää rakkautensa kanssa yksin, rakkaudesta tulee tuhoava voima ja Marina palaa ja särkyä – ainakin symbolisesti – kuten hänen sieluhevosesa.

Tuli voi merkitä tuskaa ja hävitystä, mutta myös inspiraatiota, rakkautta ja intohimoa. Tuli tuhoaa, mutta myös puhdistaa. Tulta on perinteisesti pidetty maskuliinisena elementtinä vastakohtana feminiiniselle vedelle. (Vrt. Biedermann 1996, 378-379.) Tulen monet merkitykset toteutuvat *Poltetussa oranssissa*, tuli on näytelmässä niin rakkauden kuin tuhonkin elementti. Voidaan ajatella, että tuli liittyy näytelmässä myös kirjoittamisen luovaan prosessiin; ainakin Marinan kirjoittajan taidot tuntuvat kypsyneen hänen rakkautensa onnettomassa liekissä, kun verrataan Marinan ensimmäistä ja viimeistä runoa (PO, 15 ja 101-102.). Tuula Hökän mukaan Mannerin tekstissä “Ihmisen näkyvä palaminen on polttamista, väkivaltainen tapahtuma, jonka syyt johtavat enemmän tai vähemmän selvästi sosiaalispoliittisiin ja manipulatiivisiin ulottuvuuksiin” (Hökkä 1991, 313.). Marinan palamisen voi halutessaan liittää sosiaalispoliittisiin yhteyksiin, mutta sen voi nähdä myös metafyysisempänä tapahtumana. Manner on kuvannut palamalla häipymistä runoelmassaan *Kromaattiset tasot*: “Sydämensä polttamisen voi aloittaa kuin kirjan polttamisen / miltä sivulta tahansa, / riisua itsensä lehti lehdelta häipyä / yhä puhtaampaan nimettömyyteen” (Manner 1968b, 79.). Samassa runoelmassa Manner on kirjoittanut: “Moni luja ja

selkeä asia alkaa houreista, / logiikan ratkeamista. / Niiden elementti on tuli, nopea ja kuiva” (Ibid, 76-77.).

3.3 Pimeys ja taaksepäin katsominen

Elämä saattaa olla Mannerilla palamista, kuolema taas on paluu - ennen kaikkea tyhjyyteen. Kuolema on usein Mannerin teksteissä paluuta pimeyteen, mutta se voi olla myös häipymistä valoon (Mattila 1993, 203.). Marinan sururunossa kuoleminen on paluuta takaisin mereen, elämän alkukotiin: “Niin kuin kuolleet lehdet putoavat puista, / niin putoavat sielut ikuisuuteen. / - - / Puro tule takaisin kotiin.” (PO, 101-102.) Kromaattisten tasojen lopussa kuoleman ja tyhjyyden kynnyksellä pimeys laskeutuu sieluun (ks. Manner 1968b, 83.). Maisema on samansukuinen kuin *Poltetun oranssin* lopussa, tuoksuva pimeys (PO, 109.). Näytelmän viimeisessä kohtauksessa on pimeä ja kylmä, kaikki liekit on tukahdutettu. Tohtori Fromm mainitsee *Poltetun oranssin* lopussa Ajomiehen tähdistön, joka on Mannerilla toistuva tuhon kuva. Tohtori Fromm kuulee kylmällä yötaivaalla kitkuvan äänen, joka tuo mieleen Kromaattisten tasojen säkeet: “Niin kuin myrskyn silmässä on tyyni, / niin ajan pyörivän pyörän silmässä on hiljaisuuden ydin. / Olen kuullut Tyhjän ajavan saven raiteita pitkin, / en nähnyt koskaan rattaita, mutta kuulin lähestyvän natinan, / vaikka se oikeastaan oli hiljaisuutta / niin syvää että kaikki muu säröytyi sen ympärillä. / Ja nyt se on täällä. / Niin kuin unen ensi tahdeissa on kuoleman kajoa, / niin on tyhjyyden kynnyksellä häviön koko Schaudern.” (Manner 1968b, 80.) *Poltettu oranssi* päättyy konkreettisen häviön, ensimmäisen maailmansodan kynnykselle alkavaan syksyyn ja pimeään, joskin tuoksuvaan aamuyöhön.

Marinan mielen yö on siis häviön enne. Pimeys tuhon enteenä on esiintynyt näytelmässä jo useasti aiemminkin. Herra Klein sanoo: “Olemme menossa hyvin pimeitä aikoja kohti” (PO, 36.). Yhdennellätoista hetkellä juuri ennen kohtausta, jossa Marina kääntyy ympäri siirtyen lopullisesti hulluutensa punaiseen maailmaan (PO, 84-85.), tohtori toteaa: “On yö, syvä ja musta” (PO, 78.). Viimeisen tunnin kuva esiintyy Mannerilla usein vertauksena ihmiskunnan tulevasta tuhosta (Tolonen 1988, 77.). Kun tohtori Fromm vakuuttelee Marinalle, “tämän jälkeen sydämessäsi ei voi koskaan olla oikein pimeä” (PO, 84.), Marina toistaa vain “oikein pimeä” ja kääntyy samalla katsomaan taakseen. Marinan kääntymisen on kohtalokasta, sillä “kun käännyimme on vastassa muistojen - lapsuuden ja ihmiskunnan lapsuuden, siis historian - pimeät huoneet” (Manner 1969,

224.)³⁵. Ajatus muistamisen tuskallisuudesta tulee lähelle Catherine Clément'n näkemystä, jonka mukaan hysteerikko todistaa menetetystä lapsuudesta kärsimyksellään. Kirsi Mattila taas kirjoittaa taaksepäin katsomisesta Mannerin teoksissa: "Ihminen joka on kääntänyt katseensa taaksepäin menneisyyteen, muuttuu muistamisen suolapatsaaksi ja kokee elämän nykyhetkessä epätodelliseksi ja haihtuvaksi / - - /" (Mattila 1993, 143.). Marina itse toteaa näytelmän kulminaatiopisteessä: "Olen kadottanut toivoni". (PO, 85.)

3.4 Rankaiseva vesi

Kirsi Mattilan mukaan tuli ja vesi on universaalisti liitetty tuhomyytteihin (Mattila 1993, 251.). Mattila sanoo, että nämä tuhoavat elementit esiintyvät useasti myös rinnakkain. Mattila siteeraa Platonia:

Platonin 'Timaios'- dialogissa Kritias kertoo egyptiläisen papin lausuneen Solonille:
"Monesti ja monella tavalla on tuho kohdannut ihmisiä ja tulee vastakin kohtaamaan. Suurimpia tuhon syitä ovat tuli ja vesi / - - /." (Mattila 1993, 251.)

Eeva-Liisa Manner on itse kuvaillut Studia generalia -luennossa "kissan luonnettaan" eli halua palata kotiseudulle "vaikka läpi tulen ja veden" (Manner 1969, 213.). Myös *Poltetun oranssin* Marina hakee eräänlaista paluuta kotiseudulle, joskaan tämä hänen "kotiseutunsa" ei ole reaalisesti olemassa oleva. Reaalinen koti ei kelpaa Marinalle, sen hän yrittää hävittää. Marinan paluu liittyy kuolemaan (olen edellisessä jaksossa viitannut siihen, miten kuolema Mannerilla merkitsee usein paluuta), ja hän yrittää toteuttaa sitä ensin veden, sitten tulen avulla.³⁶ Marina ei kuole konkreettisesti, silti hän saavuttaa myyttisen kotiseutunsa juuri symbolisen kuoleman kautta. Käsittelen Marinan itäistä mielikuvitusmaata (ks. PO, 104.) tarkemmin tuonnempana.

Marina on kuusitoistavuotiaana joutunut raiskatuksi.³⁷ Raiskauksen yhteydessä hän on yrittänyt hukuttautua – tapahtumat ovat alkaneet Marinan ollessa soutelemassa järvellä "yhden vieraan miehen", Mikaelin kanssa (ks. PO, 40-46.). Marina on koettanut torjua miehen lähentelyä hyppäämällä veteen, mutta mies on vetänyt Marinan ylös ja vienyt aikeensa päätökseen. Myöhemmin Marina on nähnyt hänet vain kerran ohimennen kadulla. Marina ei ole kertonut raiskauksesta vanhemmilleen ja tohtori Frommillekin hän suostuu vain hädin tuskin puhumaan siitä suoranaisten painostuksen alaisena (viittaa tohtori Frommin ja Marinan tuolileikkiin, jossa tohtori

ikään kuin ajaa Marinaa takaa ja Marina yrittää paeta). Raiskauskohtaus on päättynyt Mikaelin toteamukseen “kaatajat eivät puhu” (PO, 46.). Ilmeisesti tämä on ollut jonkinlainen vaikenemisen vaatimus myös Marinalle. On muutenkin ymmärrettävää, että Marina ei ole kertonut tapahtumasta, sillä hänen aikanaan seksuaalisuus oli ylipäänsä suuri tabu. Raiskauksen jälkeen Marina on nähnyt Mikaelin ja muutkin miehet päättöminä. Tohtoriin mukaan Marinan valikoiva näkö on “hysteristä sokeutta” (PO, 10.). Niin sanottu hysterinen sokeus on yksi tunnettu hysterian oire, Elaine Showalterin mukaan hysterinen sokeus seuraa erityisen järkyttävien tapahtumien näkemisestä (Showalter 1993, 322.).

Tohtori Fromm houkuttelee Marinaa kertomaan vielä varhaisemmasta traumaattisesta tapahtumasta, sillä tohtoriin sanoin “terve tyttö ei luhistu yhdestä päällekkarkauksesta” (PO, 50.). Tohtoriin toteamus vaikuttaa brutaalilta. Se kuitenkin liittyy kiinteästi freudilaiseen teoriaan hysterian synnystä. Patologisten representaatioiden (hysterian oireiden) puhkeamiseksi vaaditaan Freudin mukaan kaksi seksuaalisesti värittyä tapahtumaa, jotka ovat jollain tapaa analogisessa suhteessa keskenään ja joista toinen ajoittuu varhaisempaan lapsuuteen ja toinen puberteetin kynnykselle. Varhaisemman tapahtuman ei tarvitse olla sisällöltään seksuaalinen tai edes traumaattinen vielä tapahtuman kokevalle lapsisubjektille, vaan vasta tämän muiston aikuistuneelle katselijalle. Aikaisempi tapahtuma, jota Freud kutsuu tapaus B:ksi, on todennäköisesti kokonaan torjuttu muistista, vaikka sen affektiivinen lataus saattaa pitää subjektia hallussaan ikään kuin se olisi jatkuvaa nykyisyyttä.³⁸ Myöhempää, nuoruuteen sijoittuvaa traumaattista tapahtumaa kutsutaan A:ksi, sillä se on ensisijaistunut hysterikon muistissa ja tietoisuudessa. (Ks. Hintsa 1996, 36, 38, 41, 43.)

Raiskaus on siis freudilaisittain Marinan hysterian synnyssä tapahtuma A. Marina kertookin oikeaoppisesti tästä tapahtumasta ensin, siihen hänellä on tietoisuudessaan pääsy. Myöhemmin Marina kertoo tohtori Frommille hypnoosin kaltaisessa tilassa toisesta, varhaisemmasta kokemuksesta (ks. PO, 50-51.). Marina on kahdeksanvuotiaana leikkinyt puutarhassa piiloa naapurinpojan, Allanin kanssa. Marinan äiti on ilmestynyt vihaisena paikalle ja rankaissut Marinaa tämän Allanin kanssa harjoittamista kuvitelluista synneistä pitämällä tyttöä vesikraanan alla, jolloin Marina on ajatellut, että äiti haluaa tappaa hänet. Marinan on täytynyt myös “tunnustaa” ääneen syntinsä, joita hän ei ole tehnyt. Marina ei ole saanut enää leikkiä Allanin kanssa ja hän on tuntenut itsensä “nujerretuksi - lyödyksi” (PO, 51.). Marina on alkanut pelätä ja halveksia äitiään. Hän on myös jollain tapaa loitontunut ympäristöstään.³⁹ “Puutarha oli sen jälkeen hyvin hiljainen, en tiedä hiljaisempaa paikkaa kuin puutarha kesällä. Hiekka rahisi, mutta aivan kuin korva olisi ollut hyvin

kaukana maasta. Koira haukkui etäällä, kuin jossain unessa. Oli kuin lasikupu olisi laskettu kaiken päälle.” (PO, 51.)

Myös tämä ensimmäinen kohta (tapahtuma B) puutarhassa on traumaattinen, se on luonteeltaan seksuaalinen ja liittyy häpeään. On huomattava, että kummassakin kohtauksessa on vallitsevana vesielementti. Vesi toimii rangaistuksen välineenä ja seksuaalisuuden kieltona. Ensimmäisessä kohtauksessa Marina luulee tukehtuvansa veteen, toisessa hän yrittää itse rangaista itseään mahdollisesta seksuaalisuudesta yrittämällä hukuttautua veteen. Näytelmän lopussa Marinan äiti kauhistelee vesikäsitteilyjen käyttämistä mielisairauden hoitomuotona: “Mutta minä olen kuullut, että heitä hoidetaan sairaalassa jääkylmällä vedellä... pitämällä päätä veden alla Herran siunauksen ajan... että heitä kuritetaan ja piiskataan, pyöritetään hullunrattaassa ja isketään tajuttomaksi...” (PO, 99.). Rouva Klein tulee tässä viitanneeksi myös sähköshokkeihin. On aivan totta, että hysteerikkoja hoidettiin ennen freudilaista menetelmää ja myös vielä sen aikana antamalla ns. vesiterapiaa eli jääkylmiä suihkuja. Dora oli yksi niistä nuorista naisista, joita yritettiin parantaa niin sähköllä kuin vedelläkin. Ei ole mahdotonta tulkita, että hysteerikkojen oletetusti ylikuumentunutta seksuaalisuutta yritettiin näin jäähdyttää. Marinan äitikin käytti vettä tyttärensä mahdollisen seksuaalisuuden tukahduttamiseen. Marinan kokemus vastakkaisesta sukupuolesta on osittain äidin tähden rajoittunut omaan isään sekä Allaniin, jonka kanssa hän ei saanut leikkiä, ja Mikaeliin, joka raiskasi hänet.

Vesi on feminiininen ja maternaalinen elementti. Vesi mielletään elämän alkukodiksi, se liittyy hedelmällisyyteen, mutta toisaalta myös hukkumiseen ja tuhoutumiseen. Psykologian näkökulmasta vesi voi symboloida psyyken tiedostamattomia kerroksia. Uskonnollisissa myyteissä vesi on usein liitetty tuonpuoleisuuteen. Vesi kuuluu myös puhdistautumisriitteihin ja voi merkitä uudesti syntymää. (Ks. Biedermann 1996, 406-409.) Keskiaikaisissa oikeudenkäynneissä noitien aitous voitiin todistaa siten, että nämä pysyivät veden pinnalla; tuonpuoleinen maailma ei suostunut ottamaan vastaan noitaa.

Marinalle vesi on negatiivinen elementti. Maternaalinen vesi ei merkitse Marinalle turvaa vaan uhkaa. Äiti, vesi, kiellot, kuolema ja problemaattinen seksuaalisuus sekä häpeä kietoutuvat Marinan maailmassa tiiviiksi merkitysvyyhdeksi. Tulen haltuunotto merkitsee Marinan kohdalla paitsi konkreettista irtisanoutumista perinteestä, myös feminiinisen veden ja siihen (Marinan yksityisessä kontekstissa) liittyvän kieltojen maailman hylkäystä. Tulipalon sytyttämisen voi tulkita myös varsin *tietoiseksi* kapinaksi vallitsevia oloja vastaan.

Marinan aikakausi, viktoriaanisuus, on tunnettu kaksinaismoraalistaan, mitä tulee naisten seksuaalisuuteen. Yläluokkaisten naisten tuli olla toisaalta eroottisesti houkuttelevia ja toisaalta

äärimmäisen viattomia, jopa täysin tietämättömiä seksuaalisuudesta. Miesten aktiivinen seksuaalisuus oli sallittua ja ihailtavaa, naisten taas odotettiin olevan tässä suhteessa passiivisia. Myös Marinan äiti suhtautuu kompleksisesti seksuaalisuuteen, niin kuin jo puutarhakohtauksesta saattaa havaita. Rouva Klein on omalla häämatkallaan käyttäytynyt hysteerisesti. Kun herra Klein on yrittänyt suudella häntä, rouva on huutanut: “Minä tukehdun, minä tukehdun” (PO, 33.). Rouva Klein selittää käyttäytymistään itse: “Minä en ole tosiaan koskaan pitänyt nuolemisesta” (PO, 34.). Herra Klein sanoo, että Marina on vain uusi painos äidistään, yhtä hysteerinen (PO, 33.). Viktoriaanisenä aikana hysterian katsottiinkin voivan periytyä erityisesti äideiltä tyttärille (Showalter 1986, 67.). Kuitenkin rouva Klein on näytelmässä groteski ja profaani hahmo, hänen tyttärensä taas pikemminkin traaginen ja subliimi; lähes ainoaksi yhdistäväksi tekijäksi näiden hahmojen välillä jää hysteria. Vastapainoksi käytöksensä estoisuudelle rouva Klein puhuu ronskia ja suoraviivaista kieltä. Kun tohtori Fromm huomauttaa, ettei rouva Klein ole ainakaan joutunut istumaan kädet ristissä - viitaten rouvan kahteentoista lapseen - rouva vastaa: “Ei. Eikä jalat.” (PO, 7.)

Marinan ensimmäinen uni ja hänen kissa-laulunsa kuvaavat metaforisesti Marinan ongelmallista suhdetta omaan seksuaalisuuteensa (PO, 25-26 ja 28-29 sekä 35.). Kummassakin kertomuksessa seksuaalisuus liittyy edelleen veteen. Marinan laulussa tyttö purjehtii pitkin merta laivalla, jonka kapteenina on kissa: Marina ei kuitenkaan pääse perille, sillä kapteenikissa on sairastunut. Marina sanoo: “Kun kissa paranee, tulee kaikki taas hyväksi” (PO, 35.). Psykologiassa kissa on tyypillisesti naisellinen eläin; kissaa voidaan pitää naisen seksuaalisuuden symbolina. Kissa voi kuvata myös “vapautta, sillä se ei tahdo olla vanki eikä suljettuna lukkojen taakse” (Biedermann 1996, 132.). Mannerin tuotannossa kissa saa lisäksi yleensä positiivisia arvoja elävän magian, “filosofian ja runollisuuden symbolina” (Tolonen 1988, 61.). Marinan laulun kuvaaman lähtemisen seikkailuun merelle – elämän merelle? – voi tulkita eräänlaiseksi yritykseksi toteuttaa itseään, myös oman seksuaalisuuden kautta, siis yritykseksi vapautua ja hankkia luottamusta omaan toimintakykyyn. Omien päämäärien ja suuntien etsiminen kuitenkin kilpistyy siihen, että sairastunut laivan kapteeni loikkaa kyydistä ja ui takaisin maihin. Marina ei pääse ehjänä perille eikä hän saavuta vapauttaan. Hän ei voi luottaa omaan seksuaalisuuteensa, se ei ole hänen kanssaan yhteistyössä tutkimusmatkalla maailmaan ja omaan itseensä.

Laiva tai pikemminkin vene voi olla Mannerilla ihmisruumiin symboli (vrt. Hökkä 1991, 314.). Ensimmäisessä unessa Marina on ylittämässä vettä kuten kissalaulussakin. Unessaan Marina onnistuu jopa pääsemään perille rajan yli (PO, 26.). Unessa tullimies kysyy Marinalta, onko hänellä mitään tullattavaa, ja tyttö vastaa, ettei hänellä ole muuta kuin käsilaukkunsa. Käsilaukku on toinen

tunnettu, varsinkin psykoanalyysin lanseeraama naisen seksuaalisymboli. Tohtori Fromm sanookin suorasukaisesti Marinan käsilaukun sisällöstä: “niin paljon eroottista lastia mahtuu laukkuunne, vaikka se on pieni kuin... virsikirja” (PO, 26.). Tullimies vetää Marinan käsilaukusta tytön hämmästykseksi esiin kokonaisen suuren patjan, joka muuttuu veneeksi, ja tämän veneen kyydissä Marina pääsee “helposti yli rajan” (Ibid.). Patja on unessa samantyyppisissä tehtävissä kuin kissalaulun kissa: sen on tarkoitus kuljettaa Marina veden yli. Patjan voi katsoa kuvaavan Mannerilla yleensä seksuaalisuuden heräämistä, aikuistumista ja myös niitä negatiivisia sisältöjä, joita kumpaankin näistä liittyy.⁴⁰

Negatiivisista sivumerkityksistä huolimatta patja, tytön seksuaalisuus, kykenee kannattelemaan tyttöä, pitämään hänet pinnalla. Uni eroaa kissalaulusta siten, että unessa seksuaalisuus on ikään kuin jakamaton osa itseä, ruumiillisuutta, patjahan *muuttuu veneeksi*. Kissalaulussa seksuaalisuus ja ruumis tai “itse” ovat jo erillisiä entiteettejä, ne ovat jakautuneet yhdistelmäksi, joka ei kannaa perille. Koska kyse on veden yli kulkemisesta, kumpikin tarina kuvaa myös sitä, miten hyvin Marina pystyy hallitsemaan niitä (tiedostamattomia) uhkia, joita maternaalinen vesi kuolemaan ja seksuaalisuuden kieltoon liittyvänä hänelle edustaa. Unessa Marina pystyy pitämään seksuaalisuutensa hallussaan, mutta kissalaulussa se on jo “sairastunut” ja hylkää Marinan oman onnensa nojaan vaaralliselle merelle.

Tohtori Fromm lupaillee, että hän voisi toimia Marinan opastajana matkalla itseän ja oman seksuaalisuuden haltuunottoon, kunhan Marina vain pystyisi luottamaan häneen: “Minä vien teidät rantaan ja autan teidät rajan yli – ja yhtäkkiä patja on kantokykyinen vene. / - - / Jos siis uskoudutte minulle, sielunne matka onnistuu ja minä voin auttaa teidät yli rajan. Olenko tähän saakka oikeassa?” (PO, 26.) Tohtori kyselee: “Tehän sentään luotatte minuun. Minuunhan te luotatte?” (PO, 22.) Myöhemmin tohtori kuitenkin pettää sekä Marinan luottamuksen että hänen rakkautensa. Tohtori osoittautuu siis huonoksi opastajaksi. Marina toteaa: “Olen luottanut aivan liian paljon ihmisiin.” (PO, 57.) Tosiasiassa Marina joutuu siis tekemään matkansa yksin, oman, hajoavan itsensä varassa.

3.5 Hulluuden puutarhat

Loittoneminen lapsuuden viattomasta maailmasta ja astuminen traumaattiseen sukupuolisuuteen tapahtui Marinan kohdalla puutarhassa, joka symboloi viatonta ja vaaroista vapaata alkuparatiisia (ks. Biedermann 1996, 286-287.). Puutarha edustaa *Poltetussa oranssissa* puhdasta aistillisuutta, sananmukaisesti aistien kirjoa, elämän täyteyttä ja käsinkosketeltavuutta. ”Vesiterapian” jälkeen Marinan ja hänen aistimaailmansa välille laskeutuu lasin vaikutelma, paratiisi on menetetty, ilon tilalle on tullut häpeä ja viha.

Näytelmän päättävässä monologissa tohtori Fromm toteaa: ”Täällä on sitten tuoksujä, tässä puisessa kaupungissa... joka toisessa talossa puutarha, joka toisessa kaivo... miten herttaista. Mutta henkisesti niin tylyä ja pimeätä, kuin koko kaupunki olisi kadotuksen luonnos.” (PO, 108-109.) Kaivo esiintyy tohtorin toteamuksessa rinnakkain puutarhan kanssa. Puutarha ja kaivo edustavat vastakkaisia merkityssisältöjä. Marina sanoo, että joinakin päivinä ”on kuin jotain sortuisi, kuin tuuli kaivaisi kaivoja pihaani. Ja minä istun yksin ja huoneeni on täynnä pahoja ajatuksia – / - - /” (PO, 53.) Kaivo on pimeää ja pysähtynyttä vettä täynnä ja sellaisena sen merkityssisältö on negatiivinen. Suuri symbolikirja kertoo kaivoista:

Vanhan ajan maailmankuvan mukaan kaivot olivat sisäänkäyntipaikkoja maanalaiseen maailmaan tai ’syvyyden vesien’ rannoille, ja niihin uskottiin kätkeytyvän salaperäisiä voimia. / - - / Syvyyspsykologia on kiinnittänyt huomiota tarinoihin, joissa kaivot ilmaisevat tiedostamattoman, jokapäiväisessä elämässä salaan jäävän todellisuuden tunkeutumista esiin. (Biedermann 1996: 103.)

Puutarha, tuoksut ja kukat kuuluvat yhteen myös *Poltetun oranssin* maailmassa (PO, 78 ja 108-109.) Tohtori vertaa hulluja ja runoilijoita kukkiin: ”Hullut ja runoilijat ovat elämän kukka, sen täyteläisin teriö” (PO, 102.). Tohtori sanoo, että hän on itse ollut nuorena ”jonkinlainen botanistin ja taiteilijan yhdistelmä” (Ibid.), ja silloin hän on ollut onnellinen. Ruoho, puut, maailma on ollut ”läheinen ja järjestyksessä”. Mutta tohtorille on käynyt kuten Marinalle, hänkin on menettänyt paratiisinsa: ”Nyt olen sen kadottanut” (Ibid.). Kukkaa, varsinkin jalostettua, kerrottua ja lyhytaikaista kukkaa on pidetty hysteerikon metaforana. Tohtori Fromm on siis tavallaan edelleen botanisti, hän on vain siirtynyt hoitamaan – tai viljelemään hulluuden kukkia. Elaine Showalter kirjoittaa:

We could also look at the striking metaphor Breuer used in *Studies on Hysteria* when he called hysterics “the flowers of mankind, as sterile, no doubt, but as beautiful as double flowers.” The image is botanical, sexual, and aesthetic. In cultivated flowers, doubling comes from the replacement of the stamens by petals. Like the double flower, Breuer implies, the

hysteric is the forced bud of a domestic greenhouse, the product of luxury, leisure, and cultivation. Her productive powers have been sacrificed to her intellect and imagination. / - - / Finally, the hysteric is seductive and attractive, but incapable of maternity or creativity. From Breuer's point of view, as the case studies make clear, the hysteric's sterility and her intense abnormal flowering go together /- - /. (Showalter 1993, 291-292.)

Tohtori Fromm on botanisti ja hän on esteetikko. Mutta hän on lakannut kirjoittamasta runoja ja hän tunnustaa olleensa "steriili" kaksikymmentä vuotta (PO, 97.). Tohtori yhdistää toisiinsa kirjoittamattomuuden ja steriiliyden. Tohtori on siis itsekin eräänlainen kerrottu kukka. Tohtorin vertaus hulluista ja runoilijoista elämän täyteläisimpänä teriönä sitoo yhteen kimpun merkityksiä, varsinkin jos sitä verrataan Breuerin metaforaan. Runouden kukinto ei tuota hedelmää, se on tavallaan kaunista turhuutta. Samoin Breuerin mukaan hysteerikko on ylellisen elämän kaunis, mutta hedelmätön kukinto. Showalterin mukaan hysteerikko on Breuerin vertauksessa kykenemätön synnyttämään, oli sitten kyse konkreettisesta synnyttämisestä (intellektuelleja taipumuksia omanneet hysteerikotahan usein kieltäytyivät avioliitosta ja sen myötä reproduktiivisista tehtävistä yhteiskunnassa) tai synnyttämisestä luovuuden metaforana. Marina ei ole luovuuden merkityksessä steriili, hänhän kirjoittaa runoja. Toisaalta se mitä hän tuottaa, on sinänsä turhaa, pelkkää kukintoa ja koristetta. (Myös Marina itse on eräällä tavalla turha: hänen olemassaolollaan ei tunnu olevan mitään tarkoitusta ja hän tuskastuu haluten tuhota itsensä.) Kuitenkin taiteilija, joka elämän kokonaisuudesta poimii juuri täyteläisen pinnan, saavuttaa tohtorin mielestä jotakin ainutlaatuista: "Katsokaas, taiteilija, joka ottaa kaikesta vain ihon ja kukan, löytää aina; me psykologit menetämme juuri sen mitä etsimme" (PO, 106-107.).

On mahdollista, että *Poltettu oranssi* heijastelee platonilaisia näkemyksiä suhteessa runouteen ja hulluuteen. Platon tuomitsee Valtiossa jäljittelevän runouden: "– olen sitä mieltä, että kaikki tällainen on turmiollista kuulijoiden mielelle, ellei heillä ole vastalääkkeenä tietoa siitä millaista kaikki todellisuudessa on." (Platon 1999, 347.). Kyseisenlainen runous on hyödytöntä, jopa vahingollista, sillä se ei tavoita totuutta (Ibid, 452). Faidros-dialogissa sen sijaan annetaan aivan toisenlainen kuva runoudesta, ainakin, mikäli se on jumalallisen hulluuden inspiroimaa: "Mutta nyt tulevatkin meille suurimmat hyvyudet hulluudesta, joka annetaan jumalallisena lahjana" (Platon 1920, 56.). Jumalallisen hulluuden lajeihin kuuluvat ennustaminen sekä runous, joka ei ole pelkän taidon ja terveen järjen tuotetta (ks. Ibid, 57-58.). Marina osaa ennustaa ja hän kirjoittaa runoja, joten hänellä voi tätä kautta katsoa olevan yhteyden jumalalliseen. Marinassa on mystikon piirteitä. Tohtori sanoo hänen viimeisestä runostaan: "Sehän on melkein kuin jonkun mystikon kynästä" (PO, 102.). Marinan ensimmäisestä runosta tohtori on jo maininnut Marinan äidille. "Joku kolmas – ja

tyttärenne ehkä on näitä kolmansia – kirjoittavat sydämensä pohjasta, tunnusmerkein, kuin heidän kynässään olisi verta” (PO, 16.).

Tohtorin lausahdus puutarhoista ja kaivoista näytelmän viimeisessä kohtauksessa on monimielinen. Pimeän ja tuoksuvan pikkukaupunki-idyllin kätköissä kukkii hulluus “joka toisessa talossa” (PO, 109.). Kukat ja puutarhat ovat turhia, runous on turhaa, hulluus... Vai ovatko sittenkään? Tohtorin mukaan hullut kertovat “mahdollisesti veristä totta - tai mahdollisesti ei mitään. Skitsofreenikot ovat arvaamattomia.”(PO, 16.). Ja joka toisella pihalla on kaivo täynnä jokapäiväisessä elämässä salaan jäävää todellisuutta.

3.6 Rakkaus - sielun ja ruumiin erottaminen toisistaan

Poltetun oranssin päähenkilö Marina on kohdannut elämässään paljon traumatisoivaa, niin vanhempien kuin ympäristönkin taholta. Kaksi tapahtumaa käyvät kuitenkin ylitse muiden, leikkituokio puutarhassa ystävä Allanin kanssa lapsena – jonka äiti keskeytti ja josta rankaisi – sekä myöhemmin kohtaus, jonka voi vihjeiden perusteella tulkita raiskaukseksi. Freudin teoriassa juuri kaksi traumaattista tapahtumaa, jotka temaattisesti liittyvät yhteen, voivat projisoituessaan toisiinsa murtaa mielen.

Charles Bernheim kirjoittaa Freudin seksuaaliteoriasta:

In the hysteric, Freud argues, the memory of a passive sexual seduction in early childhood is repressed and remains like a foreign body in the unconscious until reanimated at puberty, when it may either be converted immediately into a symptom or once again repressed as unacceptable to a now sexually aware consciousness. Reactivated in adulthood with the accompanying conflicted sexual feelings, it then finds dramatic expression in a symptom that compromises between the desire to express sexuality and the resistance against it. (Bernheim, 12-13.)

Sitaatti liittyy edellä kuvattuun jäsentelyyn varhaisemmasta tapahtumasta B ja myöhemmästä traumaattisesta kokemuksesta A. Kun Marina on soutelemassa Mikaelin kanssa järvellä, hän ainakin jollain tasolla tiedostaa ne seksuaalisuuden kiellot, jotka hän äitinsä ja veden välityksellä omaksui aiemmassa puutarhakohtauksessa. Kuitenkin Marina ehkä myös rakastaa Mikaelia, hän sanoo, että Mikaelin “suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoiksi” (PO, 29.). Mikael on Marinan mukaan kaunis mies, ja kaikki kauniit miehet ovat naimisissa (PO, 42.). Kuitenkin Marina jättää vastaamatta

suoraan kysymykseen, rakastaako hän Mikaelia (PO, 41.). Tohtori Fromm sen sijaan tulkitsee, että Mikael on nimenomaan Marinan halun kohde (PO, 47.). Marinan halun ristiriitaisuus, vastaavanlainen, josta Bernheimkin edellisessä sitaatissa kirjoittaa, ilmennetään juuri Mikaelin kautta. Kyse on eräänlaisesta *tietoisuuden jakautumisesta* Jo Freud liitti tapahtuman myös noituuteen:

This “theory of a foreign body and a splitting of consciousness,” Freud observed to Fliess in 1897, is “identical to... the medieval theory of possession, held by the ecclesiastical courts. Ordering a *Malleus Maleficarum* for careful study, Freud at this point is pursuing a “parallel with witchcraft” / - - /. (Bernheim 1985, 13.)

Raiskaajaa voi olla vaikeaa rakastaa, ja myöhemmin Marina kostaakin väkivallantekijälleen ja samalla kaikille miehille mestaamalla nämä vertauskuvallisesti, kuten tohtori asian ilmaisee (PO, 46.). Raiskauskohtauksessa Marina joutuu tahtomattaan objektin asemaan. Hän yrittää tosin mieluummin hukuttautua kuin joutua passiiviseksi seksuaalisen väkivallan kohteeksi. Freudin teoriassa nämä seikat, objektin asema eroottisissa fantasioissa ja halu kuolla (masokismin äärimmäinen muoto) liittyvät kuitenkin yhteen. Claire Kahane kuvaa Freudin kehittämä;

Desire in this form, as an eroticized submission as object, is the desire that Freud ultimately located in the death drive, in a primary masochism in which the subject seeks pleasure in a return to nonbeing, to nondifferentiation, to silence. Masochism is thus a primary temptation in hysterical conflict, a seduction into objectification that erases the active subject of desire. (Kahane 1996, 34-35.)

On kyseenalaista, *haluaako* Marina raiskauksen kohteena objektin asemaansa. On myös tulkinnanvaraista, haluaako hän kuolla. Hukuttautumisyrityksessä saattaa olla kyse vain voimakkaasti sisäistetystä seksuaalisuuden kiellosta, joka jo syntymästään asti on nivoutunut kuolemaan (Marina luuli, että äiti aikoo tappaa hänet). Ainakaan Marinan ei onnistu kuolla, mitä hän myöhemmin ehkä suree. Ilmeisesti juuri Marinan ruumis on ollut se tekijä, joka on estänyt häntä hukkumasta, vaikka Marinan tahto (tai yliminä) olisi etsinyt kuolemaa ja rangaistusta. Marinan ruumis osoittautuu muutenkin kapinalliseksi ja yhteistyöhaluttomaksi hänen tahtonsa kanssa: “Ruumiini kuvittelee, enkä minä voi käskää sitä” (PO, 54.). Seuraavassa sitaatissa, jossa Marina muistelee kohtausta järvellä, ilmenee selvästi hänen sielunsa ja ruumiinsa tuskallinen erillisyys:

Miksi minä en hukkunut silloin kun hyppäsin? Vedessä tunsin yhtäkkiä että käsistäni kasvoi siivet, ja ne pitivät minua veden pinnalla. Siivet estivät minua... siivet estivät minua. Minä lensin ja alhaalla oli Kyynelten järvi. Ja sitten se mies nosti minut veneeseen ja suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoksi.

Hyvä Jumala, mitä minun pitäisi tehdä? Ruumiini tahtoo toista, sieluni toista... ruumis estää minua... vai mikä minua estää? / - - /

Kuka erotti ruumiin ja sielun toisistaan? Mutta ennen kuin se tapahtui, en ollut ihminen vaan henki. / - - / Ruumis? Vai sielu? (PO, 29.)

Filosofiselta katsantokannalta voitaisiin sanoa, että *Platon* erotti ruumiin ja sielun toisistaan, ja Rene Descartes jatkoi muiden ohella ansiokkaasti tätä jakamista. Sielu on Platonin mukaan ruumista alkuperäisempi ja siten myös hierarkkisesti ruumiin yläpuolella:

And if this is really the state of the case, must not things which are akin to soul be necessarily prior in origin to things which belong to body, seeing that soul is older than body? (Platon 1968, 323.)

Platonin mukaan sielut tulevat ruumiisiin Lethen eli unohduksen kautta (Platon 1933, 486.), jolloin ne unohtavat alkuperäisen olotilansa ja menettävät pääsyn täydelliseen ideoiden maailmaan. Ennen “syntymistään” sielu on siis todella jakamaton “henki”, Marinan sanaa käyttäen. Haluan muistuttaa mieleen myös Marinan toteamuksen: “Me olemme kaikki olleet kerran korkeampia olentoja. / - - / Hevosia.” (PO, 105.) Jos hevonen on sielu, Marinasta platonilaisesti ajatellen tulee lopussa taas “korkeampi olento”, kun hän symbolisesta hylkää ruumiinsa ja seuraa sieluhevostaan pois maailmasta

Platonin mukaan sielu on kuolematon (Platon 1920, 59). Se mikä on sielua, hallitsee kaikkea sielutonta (ibid, 60). Marinan kohdallahan näin ei ole, vaan juuri Marinan *ruumis* tuntuu välillä vallitsevan häntä: ruumistaan Marina ei voi käskää. Ruumis ja sielu yhdessä muodostavat Platonin teoriassa elävän (ja kuolevaisen) olennon. Kun sielu astuu ruumiiseen, se pudottaa siipensä; kuolematon (ruumiiton) sielu taas vertautuu siivekkääseen hevoseen (Ibid.).

Jos sielu on täydellinen ja siivekäs, liikkuu se korkeimmissa ilmapiireissä ja hallitsee koko maailmaa. Se taas, joka on kadottanut siipensä, ajelehtii sinne tänne, kunnes se osuu johonkin kiinteään, jonne se asettuu asumaan, pukeutuen maiseen ruumiiseen, joka näyttää itseään liikuttavan sen voimasta. Tämä kokonaisuus, sielu ja ruumis yhdistyneenä, on saanut nimen elävä olentoja liikanimen kuolevainen. (Platon 1920, 60.) Siivellä on luonnostaan kyky viedä ylös sitä, mikä on painavaa, ja kohottaa sitä korkeuksiin, missä jumalien suku asuu, ja kaikesta ruumiillisesta on se enimmin osallista siitä, mikä on jumalallista. Se, mikä on jumalallista, on kaunista, viisasta, hyvää ja kaikkea muuta tällaista. Tämä kasvattaa ja kehittää sielun siipiä, mutta mikä on häpeällistä, huonoa ja yleensä vastakkaista äsken mainitulle, riuduttaa niitä ja tuhoaa ne. (Ibid, 61.)

Marinahan sanoo, että hänen käsistään kasvoivat *siivet*, jotka pitivät häntä veden pinnalla ja estivät häntä hukkumasta. Marinan mukaan siivet estävät häntä – sielunko siivet? Ja samoin ruumis estää häntä. (PO, 29.) Molemmat estävät Marinaa kuolemasta; kummallakin on siis sama tehtävä.

Ruumis “kohottaa” Marinaa siinä missä hänen sielunsa siivetkin. Platonin teorian kanssa ristiriidassa on myös Marinan sieluhevosen kuolema. Platonilaisittain on mahdoton ajatus, että juuri sielu kuolisi, mutta ruumis jäisi elämään.

Marina sanoo *lentäneensä* veden päällä, kunnes mies nosti hänet veneeseen. Voidaan tulkita, että miehen väkivalta on – Platonia lainatakseni – juuri sitä häpeällistä ja huonoa, joka riuduttaa sielun siipiä. Mikael tavallaan edesauttoi Marinan sielun tuhoutumista. Kuten Marina sanoo, mies teki hänet “ruumiilliseksi olennoksi.”

Platonin mukaan sielun ei ole helppoa muistaa jumalallista alkuperäänsä jouduttuaan maiseen onnettomuuteen. Muutamilla sieluilla on kuitenkin kyky säilyttää kosketus edelliseen (jumalalliseen) olotilaan, joskin tästä johtuvat muistikuvat aiheuttavat lähinnä hämmennystä. Marina kuuluu epäilemättä näihin valittuihin:

Tähän on siis tullut koko meidän puheemme neljännessä lajista hulluutta, jonka takia jotakuta / - / syytetään siitä, että hän on hulluuden tilassa, tähän on siis puheemme tullut, että juuri tämä on kaikista hurmiotiloista paras ja parasta alkuperää sekä sille, joka sen omistaa, että sille, joka siitä pääsee osalliseksi ja että kauneutta rakastavaa, joka on tästä hulluudesta osallinen, kutsutaan rakastajaksi. Sillä, kuten sanottu, on jokainen ihmissielu luonnostaan katsellut olevaista; muuten se näet ei olisi tullutkaan tähän olentoon. Mutta joka sielulle ei ole helppoa näiden olojen johdosta muistella noita entisiä, ei niille jotka pikimältään ovat saaneet nähdä sen, mitä siellä oli, eikä niille, jotka pudottuaan tänne ovat joutuneet onnettomuuteen, niin että he jonkun seurustelun johtamina siihen, mikä on väärää, ovat unohtaneet sen pyhän, minkä silloin näkivät. Jää vain harvoja, joilla on muistia riittämiin. Kun ne saavat nähdä jonkin jäljennöksen sikäläisestä maailmasta, joutuvat he haltioihinsa eivätkä enää hallitse itseänsä, mutta eivät tiedä mitä he oikeastaan kokevat, koska he eivät sitä havaitse tarpeeksi selvästi. (Platon 1920, 66-67.)

On mahdollista, että Marinakin “jonkun seurustelun johtamana” menettää osuuttaan tosiolevaiseen. Marina sanoo, että hän ei voi lukea kirjoja, koska Mikael tulee aina hänen ja sivun väliin (PO, 40.). Mikaelin muisto, ruumiillisen väkivallan muisto siis estää Marinaa liikkumasta ideamaailmassa, vaikka nyt ei olisikaan kyse aivan Platonin ideamaailmasta vaan maallisemmasta symbolisen valtakunnasta. Maallinen taide voi Platonin mukaan vain yrittää jäljitellä tosiolevaista ideoiden maailmaa ja onnistua tehtävässä paremmin tai huonommin – filosofia onnistuu tässä kuitenkin aina vielä taidettakin paremmin. Tohtori Fromm sanoo Marinalle: “Teillä on filosofista mieltä” (PO, 68.). Marina saattaisi hyvinkin olla platonilainen kauneuden rakastaja, mutta Marinalta aineeton ideoiden maailma on suljettu. Ja Marinan kykenemättömyys lukea, liikkua symbolisessa, taiteen ja filosofian maailmassa liittyy juuri hänen ruumiillisuuteensa sekä siihen objektin asemaan, joka hänelle on pakotettu seksuaalisen väkivallan kautta.

Näytelmä kuvaa allegorisesti niitä ristiriitoja ja vaikeuksia, joita naisille koituu yleensä ruumiin ja sielun erottamisesta toisistaan ja erityisesti naisen sitomisesta edustamaan ruumista, ruumiillisuutta verrattuna transsendenttiin kulttuuriin, johon miehillä on vapaa pääsy. Filosofiat ovat kantaneet hedelmää, ja naisen asema on konkreettisestikin ollut läpi vuosisatojen sellainen, että kirjojen lukeminen, saati kirjoittaminen on ollut täysin tai lähes mahdotonta. Sandra M. Gilbert kirjoittaa (siteeraten Sherry Ortneria):

/ - - / although women's production of signs aligns them with (human) society, their reproductive functions identify them with the (animal) body, so they are universally perceived "as being closer to nature than [are] men." (Gilbert 1993, xiii.)

Sandra M. Gilbert kuitenkin ehdottaa, että juuri hysteerikko (tai noita) voisi toimia jonkinlaisena välittäjähahmona, joka dekonstruoii sielun ja ruumiin dikotomiaa ja liikkuu elämän ja kuoleman välimaastossa uhaten myös tämän myyttisen raja-alueen ylittämättömyyttä:

Since the etymological root of the word "hysteria" is the Greek *hyster*, or womb, the hysteric is, after all, the creature whose wandering, even wondering, womb manifests the distinctively female bonding, or bondage, of mind and body, the inescapable female connection between creation and procreation, the destiny that is inexorably determined by anatomy. And the sorceress – the witch, the wisewoman, destroyer and preserver of culture – is she not the *midwife*, the intermediary between life and death, the go-between whose occult yet necessary labors deliver souls and bodies across frightening boundaries? (Gilbert 1993, xiii.)

Marina kyselee näytelmän alussa: "Ruumis? Vai sielu?" (PO, 29.) Valinnasta tulee tuskallinen, ristiriita ruumiin ja sielun välillä on repivä ja se koituu Marinan tuhoksi. On myös mahdotonta sanoa, kumpaa näistä kahdesta poolista Marina lopulta enemmän edustaa. Marina on sielukas ja siivekäs hahmo, mutta hän on myös silmiinpistävän ruumiillinen. Marina liikkuu tilasta toiseen, selväjärkisyydestä sekavuuteen, vedestä tuleen, reaali maailmasta mielikuvi- tusvaltakuntiin, platonilaisesta ideamaailmasta maiseen olomuotoon, valveesta uneen ja hallusinaatioihin, kuoleman liepeiltä takaisin elämään. Marinan ensimmäisessä unessa esiintyy raja, kuilumainen järvi, joka muistuttaa Lethe-virtaa, elämän ja kuolemanvaltakunnan rajaa (PO, 26.). Tohtori Fromm tulkitseekin Marinan unen sielun matkaksi tuntemattomaan (Ibid.). Marina pääsee "helposti yli rajan" (Ibid.), mutta hän pystyy palaamaan myös takaisin kuten myyttiset shamaanihahmot.

Sielun ja ruumiin erottaminen on Kirsi Mattilan mukaan Mannerin draamoissa tekemisissä rakkauden kanssa: "Kun sielu ei saa kaipaamaansa rakkautta, se leikataan irti ruumiista, se polttaa sillat takanaan ja jättää elämän, elää kuolemaa" (Mattila 1993, 99.). Marina rakastuu näytelmässä tohtori Frommiin. Kun Marina tunnustaa rakkautensa, tohtori Fromm älähtää: "Suokaa anteeksi, mutta olette hullu!" (PO, 52.) Tohtori toteaa, että "ihmisellä ei useinkaan ole oikeutta rakastaa...

oikeutta rakastaa juuri sitä ketä tahtoi” (Ibid.). Niinpä Marina kokeekin, että hän on “eksynyt rakkauteen, jota ei ole” (PO, 68.). Tällä lauseellaan Marina viittaa tohtorin väitteeseen, jonka mukaan “vaikuttavaa on se mitä ei ole” (PO, 67.) ja kaikki muu on vain välinettä. Olemassaolemattomia, mutta vaikuttavia tekijöitä *Poltetussa oranssissa* ovat juuri sielu ja rakkaus. Marinan rakkaus on hulluutta, mutta Marina sanoo: “En tahdo parantua” (PO, 56.). Tohtori kehottaa Marinaa astumaan ulos rakkauden ympyrästä, mutta Marina kiistää taas: “Siitäkö ympyrästä? Rakkauden ympyrästä en tahdokaan tulla pois. Eikä se kuulu kenellekään – edes teille.” (PO, 73.) Marina siis rakastaa rakkautta. Kirsi Mattila kirjoittaa:

Poltetun oranssin Marinan tarinassa halu rakastaa viedään vielä äärimmilleen, mutta sen jälkeen Mannerin sankarittaret ennemminkin pakoilevat rakkautta kuin janoavat sitä. Heillä on siihen syynsä; Mannerin maailmassa rakkaus harvoin, jos koskaan merkitsee iloa tai helpotusta. (Mattila 1993, 84.)

Mattilan mukaan “Mannerin draamoissa rakkaus on miehelle usein myös ruumiillisempaa, naiselle taas kokonaisvaltaisempaa” (Ibid, 86.). *Poltetussa oranssissa* “rakkaus” on toden totta ainakin Mikaelille ruumiillista, fyysistä, Mikael tunnustaa Marinalle järvellä rakkautensa (PO, 43.) ja raiskaa tämän sitten. Myöhemmin Mikael ei enää ota Marinaan yhteyttä. Tapahtuma johtaa Marinan sielun ja ruumiin repeytymiseen toisistaan. Mattilaa siteeraten “Eros-rakkaus on aina tuhoavaa. Se on rakkautta, jota Mannerin teoksissa toistuvasti verrataan sotaan.” (Mattila 1993, 75.) Kun Marina sanoo tohtorille “Mutta minä rakastan teitä” (PO, 61.), tohtori vastaa: “Jos tarkoittatte eroottista rakkautta, niin teidän on hyvä tietää että se – /- - / On sotaa.” (Ibid.) Tohtorin mukaan “elämä on suuri sotakorkeakoulu, jossa kaikki ratsastavat piloille oman hevosensa, sielunsa” (PO, 100.). Tohtori Fromm sanoo, että vain kieltämällä halunsa voi välttyä sanan ja veren ansoilta (PO, 47.). Mutta *Poltettu oranssi* on juuri kertomus, “balladi sanan ja veren ansoista”, ja tämän tarinan sankaritar kulkee halunsa pohjaan asti, kunnes tuhoutuu.

4. MARINA JA ESIÄIDIT

4.1 Marina balladinaisena

Poltetun oranssin alaotsikko, Balladi sanan ja veren ansoista, rikkoo modernismille luonteenomaisesti lajikonventioita. Balladihan on perinteisesti “kertova, rakkautta ja kuolemaa käsittelevä runo, johon liittyy usein kolmiodraaman kuvio” (Grünthal 1997, 10.). Vaikka *Poltetussa oranssissa* kolmiodraama ei eksplisiittisesti toteudu (toisaalta se toteutuu sekä Marinan suhteessa Mikaeliin että tohtoriin), motiiveiltaan ja teemoiltaan näytelmä tulee lähelle balladia. Kirjailija on alaotsikoinnilla halunnut murtaa tai ainakin venyttää draaman genreä, vähintään hän on halunnut balladin konventioihin viittaamalla luoda tiettyjä odotuksia tarinan sisällön suhteen sekä osoittaa tiettyjä polkuja näytelmän tulkintoihin. Satu Grünthal kuvailee tyypillistä balladia:

Balladi kertoo ristiriitatilanteesta, joka syntyy useimmiten päähenkilön suhteesta toisaalta rakastettuun, toisaalta perheenjäseniin. Balladeissa on aina kyse suurista tunteista, ja usein rakkaus todistetaan kuoleman kautta tai luvaton rakkaus johtaa kuolemaan. Tapahtumat ovat kohtalokkaita, ja balladi keskittyy niiden polttopisteisiin: välivaiheita ei kuvailla, ja tapahtumapaikat vaihtuvat nopeasti. Tapahtumiin liittyy väkivaltaa, murhia ja itsemurhia. Toimivia henkilöitä on vain muutama. Balladi päättyy onnettomasti. (Grünthal 1997, 25.)

Balladi on jo genrenominaisuuksiltaan tyypillisesti draamallinen ja dramaattinen, joten balladitarinan sijoittaminen näytelmään sujuu luontevasti. Monet Grünthalin luettelemista ominaisuuksista pätevät *Poltettuun oranssiin*; näytelmässä on vain muutama henkilö, tapahtumiin sisältyy itsemurha- ja murhayrityksiä sekä ainakin symbolinen kuolema, ja näytelmä kertoo myös suuresta rakkaudesta – tarina päättyy onnettomasti.

Balladien toistuvat motiivit virta, myrsky ja tuli eli luonnonvoimat, jotka ovat ihmisen kontrollin ulkopuolella, ovat intohimon klassisia symboleja. Balladien tunnelataus on usein kirjoitettuna tapahtumia ympäröivään maisemaan: liikutaan toisaalta vaarallisessa, toisaalta houkuttelevassa metsässä, kuljetaan kuilun reunaa, kavutaan vuorelle, ollaan virran partaalla tai myrskyävällä merellä, seisotaan syvän kaivon tai lähteen ääressä. (Grünthal 1997, 35.)

Balladien romanttinen maisemakavalkadi ei ymmärrettävästi voi toteutua *Poltetussa oranssissa* kuin viitteellisesti. Silti näytelmän tapahtumapaikkoihin voi tulkita *sisältyvän paljon symboliikkaa*, niin kuin balladienkin tapahtumaympäristöihin. Takautumissa tapahtumapaikat ilmenevät vain henkilöiden (Marinan) puheessa. Valon ja pimeyden vaihtelut ovat *Poltetussa oranssissa* merkityksellisiä, puutarhalla ja kaivolla on oma symboliikkansa. Marinan unissa ja hallusinaatioissa liikutaan veden äärellä, myyttisissä maisemissa elämän ja kuoleman rajamailla. Veden lisäksi (joka

piilotajuntaa edustavana on sinänsä “ihmisen kontrollin ulkopuolella”) *Poltetussa oranssissa* keskeinen elementti on tuli, jonka voi ajatella kuvaavan myös intohimoa

Balladien määrittelemättömässä välitilassa häilyvät hahmot eli liminaalihahmot (kuten valkea neito ja metsänneito) ovat usein tulkittavissa intohimon allegorioiksi. Intohimo merkitsee tilaa määrittelyjen ulkopuolella: sille ei ole, sen enempää kuin välitilan hahmoillekaan, järjen maailmassa selvää representaatiota. / - - / Elämän ja kuoleman välissä on balladeissa kolmas olotila: väli- eli liminaalitila. Rauhattomassa välitilassa häilyvät liminaalihenget, jotka ovat miltei aina naisia. / - - / Tuonpuoleinen todellisuus (joka sisältää sekä kuoleman että välitilan) on balladeissa niin tärkeä, että sen voi sanoa edustavan ensisijaista, näkyvän vasta toissijaista maailmaa. Tuonpuoleinen antaa balladien ihmisille myös merkkejä, enteitä, jotka kertovat tulevista tapahtumista. (Grünthal 1997, 35-37.)

Marinan voi tulkita allegoriaksi sellaisista merkityksistä, joille ei järjen maailmassa löydy representaatiota. Marinan voi katsoa myös liminaalihahmon ruumiillistumaksi - ero Marinan ja perinteisten balladien liminaalihahmojen välillä on siinä, että konventionaaliset välitilan hahmot ovat henkiä, Marina sen sijaan on reaalin, *ruumiillinen* nainen.⁴¹ Tuonpuoleisen ensisijaisuus muistuttaa edelleen mieleen tohtorin lausuman, jonka mukaan “Mikä on olevaista, on välinettä. Vaikuttavaa on se mitä ei ole.” (PO, 67.) Tuonpuoleinen ei ilmene *Poltetussa oranssissa* – eikä Mannerin tuotannossa yleensä – vain perinteisessä Tuonelan merkityksessä. Kyse voi olla myös sellaisesta todellisuudesta, vaihtoehtoisesta maailmasta, joka on jatkuvasti läsnä, mutta ei välttämättä käsin kosketeltavana. Toisaalta tuo toinen todellisuus voi *heijastua olemassaolevassa* tai jopa konkretisoitua hahmoon, joka on yhtä aikaa sekä reaalin että metafyyssinen. Kirsi Mattilaa lainatakseni Mannerin tuotantoon pätee runosäe “On toisia maailmoita, mutta ne ovat täällä” (ks. Mattila 1993, 266.). Mattila kuvailee Mannerin hahmoista metsäkaurista (samannimisestä kuunnelmasta vuodelta 1981) juuri tyypilliseksi olennoiksi, jossa yhdistyvät reaaliset, myyttiset ja metafyyssiset ominaisuudet:

Metsäkauris taas on ruumiillinen olento tästä maailmasta, mutta se on myös metsän haltia satujen maailmasta, yksisarvinen myyttien maailmasta ja Idea tätä maailmaa niin paljon ylevämmästä ideoiden maailmasta. / - - / Todellisuus on jotain missä pohjimmiltaan vallitsevat luonnon lait ja kiertokulku. Mutta se on myös jotain, missä monet todellisuudet lomittuvat, liukuvat toistensa yli, peittävät osittain toisensa ja osin avaavat kokonaan uusia näköaloja, uusia ulottuvuuksia. (Mattila 1993, 266.)

Samoin Marina toimii monen maailman hahmona, joka liikkuvuudessaan avaa kurkistusaukkoja todellisuuden arvoitukselliseen ja käsittämättömään puoleen, myös “suoraan siihen maailmaan, jota kammoamme” (Manner 1969, 225.). Satu Grünthalin mukaan balladeille luonteenomaista on myös toistuva heijastavan pinnan motiivi (Grünthal 1997, 43.). Eeva-Liisa Mannerin tuotannossahan

heijastussymboliikalla on varsin keskeinen sija. Tuula Hökkä kirjoittaa Mannerin peileistä, joissa heijastusteema saa konkreettisen muotonsa: “Heijastuksen-peilin-piirin läpäisyyrkimys on pyrkimystä itseymmärryksen syventämiseen, mikä on maailman ja elämän syvemmän ymmärtämisen ehto” (Hökkä 1991, 322.). *Poltetussa oranssissa* toisen näytöksen alussa Marina katselee itseään pitkään peilistä, ikään kuin etsivänä, mutta kääntyy sitten kauhistuen pois (PO, 28). Toisen kerran pellillä on tehtävää Mannan kääntymiskohtauksessa (PO, 84.). Silloin tohtori häviää Marinalta peilin kautta. Marina ei kulje peilin läpi vaan tohtori, silti voisi tulkita, että tohtori poistuu normaaliin maailmaan, jossa kaikki on oikein päin, Marina taas jää peilin takaiseen maailmaan, johonkin toiseen todellisuuteen.

Balladeissa itse *liminaalihahmot voivat toimia peilin merkityksessä*:

Metalyysisellä tasolla liminaalihahmoilla on sama funktio kuin toistuvalla heijastavan pinnan motiivilla (joka varioituu esimerkiksi lasina, jäänä ja vedenkalvona). (Grünthal 1997, 43.)

Balladien liminaalihahmot siis heijastavat todellisuuden sellaisia sisältöjä, jotka yleensä muuten jäävät pimentoon. Myös hulluuden voi tulkita eräänlaiseksi liminaalilaksi. Samoin kuin liminaalihahmojen toiseuden, myös hysteerikkojen toiseuden on katsottu (eksplikoidusti jo Sydenhamin ajoista saakka) voivan representoida todellisuuden tai yhteiskunnan muuten representoitumattomia puolia.⁴² Liminaalinainen asemoituu balladin merkityskenttään (maailmaa peilaavana toiseutena) itse asiassa hyvin samansuuntaisesti kuin nainen ylipäänsä asemoituu kulttuuriin – eli tyhjäksi paikaksi, aukoksi, itse merkitsemättömänä minkä tahansa merkitysten täytettäväksi.⁴³

Kaikkia liminaalinaisiin liittyviä piirteitä voi viime kädessä pitää tyhjyyden ja representoimattomuuden ilmentyminä. Liminaalinaisilla ei ole persoonallisuutta eikä luonnetta, ei erottelevia piirteitä. Siksi naisia ei itse asiassa edes ole, vaan he jäävät symboleiksi elämä-kuolema -akselilla, jossa subjektina on aina mies. (Grünthal 1997, 43.)

Edellisestä sitaatista voi vetää yhteyden myös lacanilaisen kulttuuriteorian implikaatioihin siitä, että *naista ylipäänsä ei ole* (ainakaan symbolisen järjestyksen sisäpuolella). *Poltetun oranssin* Marina ei kuitenkaan ole yhtä persoonaton hahmo kuin balladien liminaalinaiset. Marina on toki allegorinen hahmo, kirjallisena hänellä ei juuri ole yksityisyyttä, hänet on luotu kertomaan vanhoja tarinoita uudestaan, myytit kulkevat hänen lävitseen, hänet on pantu jopa heijastamaan jotain ympäröivästä todellisuudesta. Marina ei kuitenkaan kerro mitä tahansa tarinaa, hän kertoo juuri oman tarinansa. Marina ei ehkä onnistu yrityksissään toteuttaa itseään ja haluaan, hän ei onnistu tulemaan subjektiksi. Marina tuhoutuu tai poistuu tästä maailmasta, jossa hänelle ei ole tilaa. Silti

monet puhuvat hänen kauttaan. *Poltetun oranssin* voi tulkita allegoriaksi siitä, miten mahdotonta naisen on olla olemassa kielessä ja kulttuurissa sekä yhteiskunnassa, jossa häneltä on evätty subjektin paikka.

Paikattomuudessaan välitilan nainen hahmottuu toisaalta samalla tavoin uhkaksi stabiilille fallosentriselle järjestelmälle kuin hysteerikkokin: “Välitilan naiset ovat miehen silmissä uhkaavia, sillä heitä ei voi kategorioida tiettyyn lokeroon tai määritellä miehen ehtojen mukaisiksi” (Grünthal 1997, 39.). Grünthal selvittää balladien kahta naistyyppiä, joista toinen on vaarallinen tuonpuoleinen hahmo, toinen taas järjestystä säilyttävä turvallinen, mutta yllätyksetön kotipiirin nainen (Ibid, 38-39). *Poltetussa oranssissa* Marinan äidin voi katsoa tällaiseksi kotoisaksi ja profaaniksi balladinaiseksi, joskaan hän ei arvaamattomuudessaan ja pelottavuudessaan ole aivan tyyli puhdas tyyppin edustaja. Joka tapauksessa Marinan äiti puolustaa viktoriaanisia arvoja, Marina taas kyseenalaistaa niitä.

Koska tyypit sijoittuvat niin rajan ulko- ja sisäpuolelle kuin itse rajallekin, ne itse asiassa kumoavat rajan murtamalla “normaalin” ja “epänormaanin” jyrkän vastakkainasettelun. / - - / Raja symboloi myös tilaa *ei-missään*. Sen murtuma konkretisoituu liminaalihahmoissa, joissa ilmenee pyrkimys kuvata määrittelemättömyyttä, antaa käsittämättömälle käsitettävä muoto, / - - / Liminaalihahmot eivät ole sidottuja aikaan, paikkaan tai mihinkään elementtiin. Elävät naiset ovat rajoihin kahlittuja, henkien ominaispiirre on rajojen ylittäminen; elävät ovat tarkoin määriteltyjä ja yllätyksettömiä, henget rationaalisten määritteiden tavoittamattomissa; elävien elämää hallitsevat miehet, henget taas ovat yleensä miehiä mahtavampia. Naisten kannalta liminaalitilaan liittyvät toisaalta vapaus ja rajojen ylittäminen, toisaalta rauhattomuus ja kodittomuus, jotka kumpuavat maanpäällisestä onnettomuudesta eivätkä tasaannu tuonpuoleisessaan.

Liminaalinen välitilan nainen on ikkuna todellisuudesta toiseen. / - - / Välitilan ulkoiset tunnusmerkit ovat tavallisesti iltahämärä tai yö, kuutamo sekä veden ja maan raja (lähde, kaivo tai vedenranta). (Grünthal 1997, 39-40.)

Ensimmäisessä unessaan Marina on ylittämässä kuilumaista järveä, joka “oli raja” (PO, 26.). Marina sanoo itse edustavansa iltaa. Kun tohtori Marinan hallusinaatiossa maalailee: “Aamu on nainen. Sinä –”, Marina korjaa: “Ei. Minä olen ilta.” (PO, 82.) Liminaalinaisen piirteiden kautta myös se seikka, ettei Marina tunnu elävän sidottuna aikaan (Marina: “Aika on lakannut” (PO, 74.)), saa uuden selityksen. Liminaalinaisesta Marina eroaa siten, että hänen voi katsoa olevan sidottu kahteen elementtiin, veteen ja tuleen. Toisaalta tohtori Fromm vahvistaa Marinan paikattomuutta tai kodittomuutta: “Ette löydä mistään maailmaa, joka sopisi teidän temperamentillenne. Nyt en enää uskottele teille. Elämä on joka paikassa mahdotonta.” (PO, 58.) Satu Grünthal kirjoittaa liminaalinaisen muusisuudesta:

Liminaalinaisten funktiona balladeissa on olla allegorioita tulkinnan eri tasoilla: välittäjiä maailmojen välillä, taiteen, luovuuden ja inspiraation henkilöityminä. Liminaalinen henki on

jumalallisen kosketuksen symboli, todellinen pakeneva runotar ja muusa, jota maallinen ihminen yhtä aikaa kaipaa, pelkää ja turhaan tavoittelee omakseen. Romantiikalle oli ominaista pitää välitilan naista toisaalta puutteen ja tyhjyyden, toisaalta kaipuun representaationa. (Grünthal 1997, 42-43.)

Elaine Showalter taas huomauttaa, että niin romantiikan kuin surrealisminkin aikakaudella hysteerinen nainen oli tärkeä taiteen innoittaja ja kuvauksen aihe. Hysteerinen nainen innoitti paitsi taidetta myös psykoanalyttista teoriaa. Tohtori Fromm toteaa erään *Poltetun oranssin* kohtausten lopuksi mystisesti: ”Runous on ansa, mielisairaalassa paljon tilaa. Varokaa! Runonne surettavat teitä, mutta huvittavat meitä... niin kuin psykopaattiset muusat.” (PO, 48.) Haluaako tohtori varoittaa Marinaa joutumasta preparaattiksi tieteen tai taiteen käyttöön?

Satu Grünthal mainitsee vielä muutamia liminaalinaisen piirteitä, jotka ovat silmiinpistävän samankaltaisia hysteerikon yleisesti ilmentämien ominaisuuksien kanssa:

Kiinnostavaa on se, että liminaalinaiset eivät tavallisesti puhu. Catherine Belseyn mukaan äänettömyys liittyy intohimoon: koska intohimo ylittää tunteen ja järjen rajat, sille ei ole ilmaisua käsitteellisessä kielessä. Se voi turvautua vain analogioihin ja toistoihin. Tätä kautta hahmot ovat tulkittavissa intohimon allegorioiksi. Toisaalta Liminaalinaisten mykkyys on osa sitä eläimellisyyttä, joka liittyy olomuotojen väliseen tilaan. (Grünthal 1997, 44.)

Hysteerikothan eivät patologisessa tilassa yleensä puhu – Marinan äidin mukaan myös Marina mykistyy välillä viikoksikin (PO, 12) – tai sitten he saattavat puhua jotakin muuta kuin symbolista kieltä. Puhumattomien naisten, olivat he sitten liminaalinaisia tai hysteerikoita, ainoa ilmaisun väline on heidän ruumiinsa. Catherine Clément'n teoriassa hysteerikon ”puhe” ei ole muuta kuin analogiaa, metaforia, viittauksia ja allegoriaa (Clément 1993, 9.), joten hysteerikon voi tulkita ilmaisevan hyvin samantyyppisesti muuten ilmaisemattomia sisältöjä kuin balladin liminaalinaisenkin. Satu Grünthal sanoo liminaalihahmojen kuvaavan allegorisesti *intohimoa*, joka ei mahdu käsitteellisen kielen piiriin. Hélène Cixous'n tulkinnan mukaan hysteerikot ovat eläviä merkkejä *naisen halusta*, jota ei voida muuten representoida, koska fallogosentrisessä kulttuurissa ei ole olemassa ilmaisukanavia naisen halulle (vrt. Cixous 1993, 154-155.). Myös *Poltetun oranssin* voi tulkita allegoriaksi naisen halusta – tai intohimosta – ja tämän halun toteutumattomuudesta yhteiskunnan ja symbolisen järjestyksen sisäpuolella.

4.2 Marina Kassandrana ja Ofeliana

Hysterikko on pidetty hahmona, joka viittaa menneisyyteen. Menneisyys ei ole kuitenkaan ainoa dimensio, josta hysterikolla on jotakin kerrottavanaan. Catherine Clément siteeraa Claude Levi Straussia: "The characters of the past have no value as explanation except insofar as they coincide with the characters of the future and the present" (Clément 1993, 22.).⁴⁴ Clément'n mukaan hysterikko voi toimia myös profeettana:⁴⁵

What is historically repressed, according to [Jules] Michelet, holds its own future. Madmen, harlequins, tumblers, jugglers, carnies, mad-mothers, those excluded from society, are thus promoted to function as prophets, all the better prefiguring the group's future because they are banished from it for being from the past. (Clément 1993, 25.)

Poltetun oranssin Marina ennustaa: "Kaupunkia uhkaa suuri vaara. Olemme kaikki suuressa vaarassa." (PO, 42.) Marina siis profetoi. Monet tuntemukset, jotka ovat Marinalle luonteenomaisia – uhkaavan vaaran tuntemus, ajatus maailman (talon) syttymisestä liekkeihin ja kokemus kaiken kääntymisestä ympäri (Marina: "Kaikki menee ympäri." (PO, 67.)), esiintyvät seuraavassa sitaatissa:

When insanity occurred, it took the form of extreme delusions "that the world is in flames, that it is turned upside down, that everything is changed or that some very dreadful but undefined calamity has happened or is about to happen." (Showalter 1986, 59.)

Myös muut hysterikot kuin Marina ovat siis ennustaneet onnettomuutta. *Poltetun oranssin* Marina liittyy mytologiasta tunnettuun ennustajahahmoon, Kassandraan. Marinan isä antaa tytölle tämän liikanimen (PO, 32.). Cassandra on "kreikkalaisen myytin traaginen naishahmo" (Biedermann 1996, 115.), joka saa Apollonilta ennustamisen lahjan. Lahjaan sisältyy kuitenkin lisäehto: Cassandra tulee ennustamaan tulevaisuutta paikkansa pitävästi, mutta kukaan ei tule uskomaan häntä. Koska Kassandran ennustuksia ei oteta todesta, Troija tuhoutuu ja Cassandra itse murhataan.

Liitän tutkielmassani Marinan myös toiseen "Kassandraan" riippumatta siitä, onko Eeva-Liisa Manner tietoisesti ajatellut häntä Marinan esiäidiksi. Florence Nightingale kuvaa hyvin samantapaista kohtaloa kuin Marinan omaelämäkerrallisessa esseessään Cassandra (1860 / 1928). Elaine Showalter kuvailee esseen syntyprosessia:

Unable to defy her family's wishes, and confined to the domestic routines of her home, Nightingale challenged all her immense energy, thwarted ambition, anger, and despair into a vast literary project, drawing heavily on her own experience to describe a society in which both mothers and daughters were confined in "the prison which is called a family". Part of

this three-volume work of philosophical and theological critique was an autobiographical novel, which by stages became an essay called *Cassandra*. (Showalter 1986, 63.)

Nightingale kuvailee esseessään sen tilan ahtautta, joka viktoriaanisessa yhteiskunnassa oli naiselle varattu. Ainoa pakotie, ainoa vapauden alue turhautuneille naisille oli hulluus, joka tarjosi mahdollisuuden olla yksin ja syventyä introspektioon, vaikkakin usein depression leimaamaan. (Showalter 1986, 64.) Hysterikkojen yleisesti tunnettu ominaisuus (jota pidettiin psykopaattisena) oli pyrkimys yksityisyyteen ja riippumattomuuteen, tietty asosiaalisuus, jota nimitettiin myös individualismiksi. Nightingalen mukaan yksinäisyyteen vaipuminen ja sairauteen sulkeutuminen oli vaihtoehto sille toiminnalle, johon naisilla ei ollut mahdollisuutta:

Depression, illness, withdrawal, and complaint, she understood, were feminine forms of protest far less effective than rebellion and action. What terrified Nightingale was that middle-class Victorian women were *Cassandras* rendered so crazy and powerless by their society that they could rail and rave but never act. (Showalter 1986, 65.)

Poltetun oranssin Marinan sairaudelle annetaan näytelmässä monta nimeä, yksi niistä on ikävystyminen. Tohtori Fromm toteaa: "Ikävyys. /- -/ Se on taudin nimi" (PO, 87.). Marinan isä taas on juuri aiemmin sanonut tyttärelleen: "Se on sinun tautisi nimi. Se on sinun nimesi: Olenkadottanut-toivoni." (PO, 85.) Marinan isä osoittautuu monellakin tapaa varsin tarkkanäköiseksi tyttärensä suhteen. Silti ikävystymisen, ikävyyden voi tulkita yhdeksi osaksi Marinan sairautta, se asettuu nimenomaan näytelmän yhteiskunnalliseen kontekstiin: viktoriaanisen ajan ja sen moraalin kritiikiksi.

Marina sanoo: "Voisin kuolla ikävästä. Joskus päivä on kuin vuosisata" (PO, 58.). Kun tohtori kysyy Marinalta, mitä tämä tekee kaikkein mieluiten, Marina vastaa: "En mitään. Odotan päivän päättymistä." (PO, 55.) (Marinahan ei pysty edes lukemaan kirjoja, niin kuin tiedetään.) Tohtori kommentoi: "Ei sellaista elämää kukaan kestä" (Ibid.). Tohtori kehottaa Marinaa: "Taistelkaa. Tehkää työtä ja nouskaa kurjasta keinottelijoiden luokasta." (PO, 60.) Tohtorin on miehenä hyvä pitää idealistisia palopuheita; todellisuudessa keskiluokkaan kuuluvilla naisilla ei viktoriaanisessa yhteiskunnassa ollut pääsyä opiskelu- tai työelämään, ainoa sallittu maailma heille oli kodin seinien sisäpuolella. Marina sanookin: "Mitä työtä minä tekisin? En osaa mitään, minulle ei ole opetettu mitään." (Ibid.) Näytelmässä voi tulkita viitattavan siihen, että myös Marinan äidin hysterinen käytös johtuisi rajoittumisesta kodin piiriin, purkautumattomasta toimintatarmosta. Tohtori Fromm kuvailee rouva Kleinia: "Ei hän ole Amanda, vaan armada. Kymmenen laivalastia käyttämätöntä energiaa. Minua hirvittävät nuo naiset, jotka aina ovat valmiina hyökkäykseen, vaikka ei ole ketään jota vastaan hyökätä." (PO, 89.) Kun Marina kieltäytyy luopumasta rakkaudestaan, kieltäytyy

kieltämästä haluaan, tohtori toteaa lakonisesti: "Sitten en voi auttaa teitä. Sitten voitte vain sulkeutua huoneeseenne ja kastella kukkia, tai panna pasianssia, tai katsella tapettia, tai kutoa tuota kamalaa sukkaa."⁴⁶ (PO, 73.)

Elaine Showalter siteeraa Nightingalea:

It is almost invariable that, when one of a family is decidedly in advantage of all others, he or she is tyrannized over by the rest, and declared "quite incapable of doing anything reasonable." A man runs away from this – a woman cannot... / - - / In fact, in almost every family, one sees a keeper, or two or three keepers, and a lunatic. (Showalter 1986, 62.)

Marinan perhe edustaa siis rakenteeltaan melkeinpä viktoriaanista normia. Perheen tyrannisoivin hahmo on äiti, jonka lähestyessä "valotkin aina himmenevät" (PO, 31.). Äidillä on tyttärestään melko negatiivinen käsitys. Rouva Klein käyttää tyttärestään toistuvasti pronominia "se": "Tarkoitin että sillä ei ole tolkkua. Kuusitoistavuotiaaksi saakka se oli aika tavallinen, kylläkin umpimielinen ja kireä, mutta hyväpäinen. Mutta nyt se elää kokonaan omissa maailmoissaan ja tekee kaikki askaret kuin suuri järjetön nukke." (PO, 11.) Marinan runoja rouva Klein nimittää "töherryksiksi", "runonpätöksiksi" tai "mokomaksi hokemaksi" (PO, 16-17.). Myös Marinan laulu on Amanda Kleinin mielestä "hölynpölyä", "hullun tytön hullu laulu" (PO, 36.). Rouva Klein toteaa: "Tämä on kamalaa! Hän on kauhea lapsi!" (PO, 32.)

Nightingale on kuvaillut sitä yhteiskuntaa, josta *Poltettu oranssin* kertoo, ja vieläpä samantyyppisin äänenpainoin. Kaikkein antoisin *Poltetun oranssin* tulkinnan kannalta on kuitenkin Nightingalen tekemä vertaus, jossa hän asettaa rinnakkain hysteerisen naisen ja yhteiskunnan suuret uudistajat tai kapinalliset, jotka olivat hänen aikaansa asti olleet lähes poikkeuksetta miehiä. Claire Kahane kirjoittaa:

In one of her formidable insights into the paralysis induced by a rage with no outlet she writes: "The great reformers of the world turn into great misanthropists, if circumstances do not permit them to act. *Christ, if he had been a woman, might have been nothing but a great complainer*" 1--1. The paradox is rich: if Christ had been a woman, he would only have complained rather than acted. But also if Christ had been a woman, his discourse would have been impotent; his audience would have heard and dismissed his message as only a complaint. Christ would have been Cassandra the enraged prophet-daughter who speaks but is destined not to be heard, whose voice is stripped of any claim to authority. (Kahane 1996, 52.)

Poltetun oranssin Marinaan liittyy tiettyä Kristus-uhrilammas -symboliikkaa. Marinan ensimmäisessä runossa lukee: "Jeesus rakas pelastaja / pelasta itsesi ristinpuusta / äläkä välitä mistään muusta / minä olen Pelastusluutnantti / ja pelastan itse itseni" (PO, 15.). Marina ei kuitenkaan aivan onnistu pelastamaan itseään itse. Kristus-hahmoon Marinan liittyy myös runsas

vertausten käyttäminen puheessa. Mutta Marinan vertauksia ei todellakaan kuunnella tai ainakaan Marinaa ei ymmärretä eikä uskota. Kirsi Mattilan mukaan Marinan nimi viittaa "marisemiseen" (Mattila 1993, 58.). Marina on näytelmän henkilöiden perspektiivistä siis lähinnä vain hankala valittaja. Tohtori Fromm sen sijaan sanoo olevansa radikaali ja nero (PO, 59.). Neroutensa ansiosta tohtori onkin päässyt pitkälle yhteiskunnassa ja radikaalisuudestaan huolimatta hän toimii osana järjestelmää, häntä kuunnellaan. Mutta miten on Marinan laita? Marinalle jää Kassandran osa.

Arkkityyppinen hysteerikon kuva, joka on antiikin Kassandraa myöhäisempi ja Nightingalen Cassandraa varhaisempi, löytyy Shakespearen Hamletista. Hamlet on eurooppalaisen kirjallisuuden keskeisimpiä mielisairauden tai psyyken järkkymisen kuvauksia. Näytelmän toinen "hullu", Hamletin rakastettu Ofelia on ehkä historiallisesti jäänyt päähenkilön varjoon. Silti Ofelia inspiroi niin taiteilijoita kuin tohtoreitakin eritoten viktoriaanisena aikana, naisten hysterial kukoistuskaudella.

But an even more popular image / - - / for women in Victorian asylums was that of Ophelia. For a variety of reasons, Ophelia was a compelling figure for many Victorian artists, writers, and doctors seeking to represent the madwoman. / - - /

In his [John Conolly's] Study of Hamlet in 1863 he [Conolly] noted that even casual visitors to mental institutions could recognize an Ophelia in the wards: "The same young years, the same faded beauty, the same fantastic dress and interrupted song." (Showalter 1986, 90.)

Marinassa voi nähdä Ofeliaa - ehkä juuri Ofelian tarinan arkkityyppisyyden ansiosta. Samoin kuin Ofelia, Marinakin joutuu pettymään rakkaudessa. Yhteistä on myös hukuttautuminen, joka Marinan kohdalla jää tosin yritykseksi. Ofelia puhuu arvoituksin, vertauksin ja laulamalla, kuten Marina. Ofelia laulaa muun muassa: "Oi Jesus ja pyhä armo, / oi oi, voi häpeää! / Pojat ne tahtoo, jos ne päästää / ja voivat yrittää. / – Ennen kuin sait minut nurin, / vaimoksi tahdoit mut. / Otinkin, jos et liikaa vauhtia patjalle / olis juossut ja antautunut." (Shakespeare 1987, 145.) Kuuntelijat joutuvat hämmästelemään: "Hän puhuu paljon isästään ja sanoo, / että maailma on juonikas; kakistelee, / takoo rintaansa, potkii pilkallisesti / olkia, nostaa niistä riidan, puhuu sekavia, / puoliksi totta. Hahmoutumaton tyhjä puhe / panee kuulijat tavaamaan / ja kokoamaan sitä heille sopivaksi, / ja tytön elkeet, nyökkäykset, silmäniskut / saavat uskomaan, että kaikessa on ajatusta; / ja kun ei tiedetä, epäillään pahinta." (Ibid, 142.)

Siis myös Ofelia höystää vertauskuvallista puhettaan ruumiinkielellä. Niin Ofelian kuin Marinankin käytös saa kuulijat epäilemään, että hullun puheessa piilee sittenkin jokin tarkoitus. Marinan äiti sanoo tyttärestään: "Sehän se hullua juuri onkin, että se puhuu sitä kieltään tosissaan, kuolemanvakavana, ja myös tarkoittaa sillä jotakin, sen näkee sen päältä." (PO, 13.) Marinalle ja

Ofelialle on yhteistä tuntemus maailman juonikkuudesta. Marina sanoo tohtorille: “Te harjoitatte vilppiä. Teeskentelette niin kuin kaikki muutkin ihmiset täällä.” (PO, 67.) “Tämä on pieni, saita ja kylmä kaupunki, ja ihmiset ovat täällä samanlaisia. Mutta te kai ajattelette, että tämä kaupunki on hyvä kuin vehnänen! Minä sanon teille mikä tämä on: roskaläjä, joka on täynnä rottia.” (PO, 58.)

Tyypilliseen Ofelia-habitukseseen kuuluvat aukinaiset hiukset ja valkea puku. Marinan hiukset on näytelmän alussa ilmeisesti sidottu jonkinlaiseen kampaukseen. Mutta pukeuduttuaan hehkuvaan, poltetun oranssin väriseen silkkileninkiin (PO, 49.) Marina purkaa tukkalaitteensa ja pudottaa hiukset harteilleen (PO, 51.). Catherine Clément kirjoittaa noidan aukinaisista hiuksista, jotka osoittavat, että noita kuuluu *luontoon*: “The sorceress: her hair undone, not contained in a bonnet or headdress. All her hair loose because she is nature.” (Clément 1993, 38.) (Marian hiusten punainen väri olisi sinänsä saattanut aikanaan olla osoituksena Marinan diabolisuudesta.) Kirsi Mattilan mukaan hiuksiin sisältyy Eeva-Lusa Mannerin tuotannossa paljonkin symboliikkaa, “hiukset kuvaavat Mannerilla usein ihmisen – nimenomaan naisen – henkistä tai sielullista tilaa” (Mattila 1993, 96.). “Hiukset sisältävät kaiken tiedon ja hullulla ovat hiukset ja kaikki tieto sekaisin” (Ibid.). Kun Ofelian puku on neitseellisen valkea, Marinan puku taas on liekehtivän punainen. Marina on muuttunut Ofelia, kapinallisempi, hän ei yritä tuhota vain itseään vaan myös osan siitä ympäristöstä, joka on tehnyt hänelle vääryyttä. Ofelia tuntuu olevan sidottu feminiiniseen vesielementtiin⁴⁷ Marina ottaa haltuunsa myös tulen.

G. S. Rousseau luettelee hahmoja, joita aikojen kuluessa on puettu hysteerikon ylle, mutta jotka ovat yhtä hyvin saaneet toimia yleensä naisen luonnehdintoina. Jos nämä hahmot kuultavatkin Marinan lävitse, niin ne on *Poltetussa oranssissa* ottanut käyttöönsä teksti, joka joko dekonstruoi näitä rooleja tai antipatriarkalaisen näkökulman avulla kyseenalaistaa niiden historiallista merkityslatausta:

Woman, / - / whether concretized as weak virgin, bride of Christ, or as deranged Ophelia (another hysteric of course), continues to be conceptualized as part *animal*, part *witch*; part *pleasuregiver*, part *wrecker of destruction* / - / . (Rousseau 1993, 108.)

4.3 Marina ja kummit Kretschmer

Olen jo aiemmin todennut Eeva-Liisa Mannerin nimenneen *Ernst Kretschmerin* yhdeksi *Poltetun oranssin* “kummeista”. Kretschmer ei edusta psykoanalyyttistä koulukuntaa. Hän on kuvaillut

hysterikon oirepertoaria kirjassaan *Über Hysterie (Om hysteri, 1936)*. *Poltettu oranssi* mukailee Kretschmerin hysterikosta hahmottelemaa kuvaa, mutta suhtautuu kummitekstiinsä myös kriittisesti. Kretschmerin kirjoituksessa heijastuvat 1900-luvun alkupuolen osin misogynistiset näkemykset hysteriaista naisten sairautena.⁴⁸

Seuraavassa Kretschmerin kuvaamassa vastakkaisten luonteenpiirteiden ryöpyssä tulee selvästi ilmi se persoonallisuuden jakautuneisuus, jonka Kretschmer toistuvasti hysterikkoon liittää. Hysterikossa on yhdistyneenä muun muassa halu ylimaalliseen rakkauteen ja toisaalta kykenemättömyys arkuuden, pelokkuuden ja kehittymättömyyden tähden ottaa maallista rakkautta vastaan.⁴⁹

Detta gäller sålunda kärlekskanslans egendomliga kontraster mellan köld och överspändhet, det vill säga en idealistisk, överjordiskt psykisk sexualitet förenad fysiskt med en skygg negativism, det gäller känslans lättördighet, svärmiskheten och livligheten, det teatraliska patoset, lusten att spela en glänsande roll, fantiserandet om stora livsmål, leken med självmordstanken, motsättningen mellan den svärmiska, uppoffrande hängivenheten och den naivt svällande, barnsliga egoismen och överhuvudtaget blandningen av komik och tragik i livsstilen. (Kretschmer 1936: 48.)

Koomisen ja traagisen yhteenpunoutuminen on siis esiintynyt jo Kretschmerin teoreettisessa hahmotelmassa. Sitaatti kertoo hysterikkoon liitetystä teatraalisuudesta ja toisaalta lapsellisuudesta. Kretschmer huomauttaa, että hysterikot asettivat elämäntavoitteensa haaveissaan yleensä korkealle. Olisivatko liian suuret unelmat (yhteiskunnan rajoitusten vuoksi toteutumattomiksi tuomitut) voineet koitua hysterikkojen tuhoksi? Tohtori Fromm sanoo *Poltetun oranssin* lopussa: “Unelmat tekevät ihmiset nerokkaiksi, mutta myös hulluiksi. Unelmat voivat viedä järjen nuorelta kapearaiteiselta tytöltä.” (PO, 88.)

Kretschmerin mukaan hysterikon oireet selittyvät parhaiten vertaamalla niitä eläinten vietti- ja vaistotoimintoihin. Hysterikko ei ole pelkästään “järkevä”, vaan toimii myös vaistojensa varassa.

Den hysteriska reaktionen förhåller sig alltså till människans normalreaktion som instinkten till intellektet. / -- / “Instinktiv” är för oss alltid motsatsen till “förnuftig”, vilket senare begrepp betecknar de högre själsliga yttringarna hos ett väljande intellekt och dettas målmedvetet genomtänkta viljehandlingar. / - - / Fastmer finner man i den hysteriska reaktionen en egendomligt rörlig blandning av förnuftiga och instinktiva faktorer. (Kretschmer 1936, 24-25.)

Kretschmer edustaa darwinistista kehitysoppia, jonka perusteella hysterian voi luokitella degeneraatioksi lapsen tai jopa eläimen asteelle. Mannerin tuotannossahan “degeneraatio” varhaisempiin kehityksen vaiheisiin, toisin sanoen uuden yhteyden solmiminen luontoon ja toimiminen vaistojen varassa on positiivinen asia. Kirsi Mattila kuvailee: “Se että ihminen on Mannerin mukaan kadottanut yhteyden luontoon, merkitsee ensinnäkin ihmisen yksinäisyyttä ja

erilaisuutta muiden luontokappaleiden joukossa; / - - / ihminen on kadottanut sen tiedon ja viisauden, mikä eläimillä on, ja jäänyt yksin. Tässä viisaudessa on kysymys ainakin eläinten terveestä vaistosta; eläin toimii vaistonsa varassa, luonnosta erkaantunut ihminen sen sijaan järjen varassa / - - /.” (Mattila 1993, 271.) Mannerin antidarwinistista ajattelutapaa vasten käy ymmärrettäväksi, että hän on valinnut *Poltetun oranssin* sankarittareksi juuri hysteerikon. Kretschmerille hysteerikko edustaa juuri niitä ominaisuuksia, jotka mannerilaisessa kontekstissa kääntyvät positiivisiksi. Toisaalta se, että Marina on puoliksi luontoa, eläintä, puoliksi sielua ei välttämättä helpota Marinan olemassaoloa ihmismäisten ihmisten, siis “rationaalisten” aikuisten parissa. Marina sanoo näytelmän lopussa: “Ei, olen yksin, olen aina ollut hyvin yksin, minulla ei ole isää eikä äitiä, eikä ole koskaan ollutkaan” (PO, 103.).

Kretschmerin mukaan hysteeriset oireet liittyvät yleensä rakkauteen – pettymyksiin rakkaudessa ja toisaalta kuolemanuhkaan tai vaaratilanteisiin ja järkytyksiin. Vaaratilanteet voivat aiheuttaa akuutteja hysteerisiä reaktioita, mutta hysteria voi myös kroonistua (Kretschmer 1936: 40.). *Poltetun oranssin* kannalta mielenkiintoinen on Kretschmerin kuvaus refleksistä, joka saa eläimen vaaran uhatessa jähmettymään tai näyttelemään kuollutta.

Åsikten att vissa hysteriska reaktionstyper äro nära besläktade med allmänt djuriska instinkter får ett särskilt stöd i den omständigheten, att det stora flertalet hysteriska reaktioner gruppera sig kring driftlivet. Hysterin frodas särskilt kraftligt i två slag av jurdmån: självbevarelsedriften och sexuallivet. Kärlekens hunger, kamp och besvikelse ge innehåll åt den ena gruppen, särskilt hos kvinnor, medan krigsneuroserna / - - / fylla den andra gruppen. (Kretschmer 1936, 33.)

En annan vida spridd grupp av instinkthandlingar hos djuren finna vi den s. k. dödreflexen eller orörlighetsreflexen / - - / som är nära besläktade med kataleptiska och hypnotiska fenomen, / - - / Stelnandet, förlamningen inför en hotande fara är hos många djur obestriddligen en ändamålsenlig inrättning, en naturlig skyddsreflex för att exempelvis hjälpa djuret att undgå upptäckt eller göra det mindre begärligt för rovdjur som blott förfölja ett flyende byte men undvika det orörliga. (Ibid, 25, 27.)

Med jämföra dessa hypnoida och kataleptiska tillstånd i djurriket med dem som uppträda hos människan i motsvarande situationer: vid fara och erotiska chocker. / - - / Typiska exempel på förlamning, stelnande, finna vi hos människan som en akut verkan av en förskräckelse. (Ibid, 28.)

Säikähdettyään äitiään puutarhassa Marina vaipuu itseensä, ja samalla maailma ikään kuin jähmettyy ja liukuu pois hänen ulottuviltaan. Raiskauksen jälkeen Marina jähmettyy itsekkin, ja sulaa vasta vähitellen tohtorin ymmärtämyksen lämmössä. Samoin Marinan univarsa on aluksi aivan kohmeessa, melkein kuin halvaantunut (PO, 76-77.). Kun Marina lämmittää hevosta, se virkoaa ja juoksee huoneessa harja hulmuten, kunnes putoaa kadulle. Vaipuminen kuolemankaltaiseen tilaan tapahtuu Marinan kohdalla nimenomaan vaaran uhatessa tai “eroottisen shokin” yhteydessä. Vertaus

mielisairaana reaktiosta ja uhattuna olevan eläimen käytöksestä on nähtävästi ajallisesti kantava. Julia Kristeva kuvaa depressiivisen henkilön defenssimekanismeja:

Many models have been suggested in order to think out the processes underlying the depressive retardation state. One of them “learned helplessness,” is based on the following observation: when all escape routes are blocked, animals as well as men learn to withdraw rather than flee or fight. The retardation or inactivity, which one might call depressive, would thus constitute a learned defence reaction to a dead-end situation and unavoidable shocks. (Kristeva 1989, 34.)

Poltetun oranssin Marina vertautuu siis eläimeen, joka on ahdistettu umpikujaan ja joka ei vaaran uhatessa voi muuta kuin jähmettyä kuolemaa muistuttavaan olotilaan. Marina ei näytelmässä ole halvaantunut, hän on vain mekaaninen ja jähmeä aluksi. Kuitenkin juuri eriaistiset halvaantumiset hysterian yleisimpinä oireina kuuluvat samaan ryhmään eläinten refleksien ja Marinan kankeuden kanssa. Hysteriset naiset lamaantuivat kirjaimellisesti ahdistavassa tilanteessa, josta heillä ei ollut mitään ulospääsyä ja jossa heiltä odotettiin vain liikkumattomuutta. Eeva-Liisa Manner on *Studia generalia* -luennossaan siteerannut Wittgensteinia:

“Ihminen, joka on takertunut filosofiseen ongelmaan, muistuttaa miestä, joka pyrkii ulos suljetusta huoneesta, mutta ei tiedä miten menetellä. Hän yrittää päästä ulos ikkunasta, mutta se on liian korkealla. Hän yrittää savupiipusta, mutta se on liian ahdas. Jos hän vain kääntyisi ympäri, hän huomaisi, että ovi on ollut auki koko ajan!” (Manner 1969, 223.)

Manner käyttää Wittgenstein-sitaattia kuvaamaan Marinan elämänasetelman toivottomuutta; Marinan tapauksessa ei ole kyse pelkästä filosofisesta ongelmasta. Marinallekin on yksi ovi avoinna menneisyyteen –mutta kun hän kääntyy katsomaan siitä, hän samalla tuhoutuu, sillä “oven takana on kauhu; varhaislapsuuden ja murrosiän kestäättömät muistot” (Manner 1969, 223.). Tulevaisuutta Marinalla ei ehkä ollut ennen kääntymistäkään, sen jälkeen hänellä ei ole myöskään nykyisyyttä – paitsi mielikuvitusvaltakunnassaan.⁵⁰ Katsottuaan menneisyyteensä Marina yrittää tuhota sen ja samalla itsensä sytyttämällä kotinsa palamaan. Manner toteaa: “Hänellä ei ole siis mitään mahdollisuutta, ja sen takia tohtori tytön hallusinaatioissa kieltää häntä kääntymästä, koska takana on tuo tuhoava mennyt” (Ibid.).

Ernst Kretschmer mainitsee muitakin *Poltetussa oranssissa* esiintyviä hysterian oireita, muun muassa hysteerisen sokeuden (Kretschmer 1936, 30.). Kretschmerin mukaan hysteerikossa taistelee kaksi vastakkaista tahtoa:

Mannen har i själva verket två viljor. Den ena viljan söker bot, den menar ärligt, men den är yttlig och kraftlös. Den andra viljan sätter sig emot läkedom, den är kraftig och energisk och behärskar suveränt kroppens rörelseapparater. De båda viljorna äro knivskarpt åtskilda och motsatta varandra. Gång efter annan inträffa sådana situationer / - -/ då patienten det ena

ögonblicket vill och det andra inte vill. Det finns ingen bro mellan det ena och det andra. Ansiktet och den trovärdiga rösten tala ett språk, de löjligt korsade benen ett annat. (Kretschmer 1936, 108.)

Kretschmer tulee tässä viitanneeksi hysteerikon ruumiinkieleen. Tahdon kahtiajakautuneisuus näkyy siinäkin, että Kretschmerin mukaan päämäärätön, ahdistunut liikehtiminen voi olla vaihtoehtona jäähmettymisrefleksille. Liikemyrskyn (”rörelsestormen”) avulla hysteerikko yrittää ikään kuin paeta ”vaaralliselta alueelta” – kuten eläin (Ibid, 20.). Olen jo tulkinnut filosofisemmassa kontekstissa Marinan tahdon jakautuneisuutta (Marina: ”Ruumiini tahtoo toista, sieluni toista...” (PO, 29.). Marinan olemuksessa voi olla kuitenkin havaittavissa piirteitä myös Kretschmerin avauksesta. Toisen näytöksen alussa annetaan ohjeita näyttämöversiota varten;

Tyttö kulkee hitaasti, ikään kuin hillittömyyttään hilliten, edestakaisin huoneessa; hänen liikehdintänsä on yhtä aikaa avutonta ja rajua. Joistakin äkillisistä tai liioitelluista liikkeistä voi nähdä, että sisäinen liikemyrsky ja estoisuus taistelevat keskenään. Arvokkuus, jopa ylpeys ja asenteen murtuminen vaihtelevat; välillä tyttö sitkeästi hillitsee itsensä, mutta kun mielenliikutus sitten saa ylivallan, on purkaus rajua ja luonnoton. (PO, 28.)

”Sokea tottelevaisuus” on yksi mahdollinen hysteerikon käytösmalli:

Vid den så kallade aktiva hysteribehandlingen ser man hos de svårare fallen en typisk sicksacklinje, ett egendomlig pendlande mellan blind lydnad och segt motstånd, mellan negativism och automatisk reaktion för befallningar. (Kretschmer 1936, 110.)

Marinan äiti päivittelee tyttärensä käytöstä: ”Ärsyttävää siinä on sen yksitoikkoinen ja eloton tottelevaisuus” (PO, 11.).

Toisaalta hysteerikko usein kapinoi perhettään, Kretschmerin mukaan erityisesti isää, vastaan:

Driftinställningar från barndomen hålla sig kvar hos den vuxne, och detta kommer särskilt klart till synes i förhållandet till föräldrarna. Hos en hysterisk individ / - - / löses ofta inte den driftmässiga känslainställningen till föräldrarna och övergår i den vuxna människans vänligt neutrala inställning. / - - / Man iakttar hysterier hos unga flickor, som helt äro riktade mot fadern och helt hemmiljön. Anfallens häftiga urladdningar illustrera ångesten och vreden inför fadern. (Kretschmer 1936, 47.)

Marina kapinoi enemmän äitiään kuin isäänsä vastaan – ainakin äidin ja tyttären väliset konfliktit tuodaan *Poltetussa oranssissa* selkeämmin esiin. Toisaalta Marina sanoo myös isästään, että tämä on ”pieni tyhmä koira” (PO, 78.) (mikä saattaisi olla viittaus sirkuksen opetetettuun koiraan (PO, 40.), johon Marina itsekin samastuu), mutta hän sanoo sen heltyneenä. Sinikka Tuohimaan mukaan Marinan viha kohdistuu äitiin, sillä juuri ”äidin vallankäyttö perheessä on yhteiskunnassa vallitsevan patriarkaalisen dominanssin kuva” (Tuohimaa 1994, 76.).

Kretchmer huomauttaa, että suurten katastrofien kuten sotien aikana kaikki ihmiset voivat periaatteessa ilmentää hysteerisiä oireita:

Vid starkare upplevelser, såsom under krig och naturkatastrofer, visar inte bara den utvecklade människan utan sporadiskt alla människor skräckneurotiska, paniska och hysteriska reaktioner. Hoche säger också att vi alla kunna bli hysteriska just därför att vi bära inom oss de gamla instinktformerna, fastän de gömts under yngre kulturskikt i vår karaktärsutveckling. (Kretschmer 1936, 51.)

“Nuoremmat kulttuurikerrostumat” eivät peitä Marinaa, Marina on paljas, naamioton ja eräällä tavalla arkaainen hahmo, mutta hän pystyy samalla toimimaan profeettana, vertauskuvana tulevasta laajemmasta hävityksestä ihmismielessä. Toisaalta sota, joka Marinan tuhoutumista seurasi, riisui tuolinjalat (vrt. Manner 1969, 225.) ja samalla ahtaimman viktoriaanisen roolin naisen yltä.

4.4 Marina ja psykoanalyysin muusat

4.4.1 Marina ja Dora

Poltetun oranssin Marinan tarina muistuttaa puitteiltaan ja myös juonenkäänteiltään Doran tapausta. Marina tulee vasten tahtoaan vietelleyksi järvellä kuten Dorakin (ks. Decker 1991, 77.). Dora kuitenkin onnistuu karkaamaan paikalta. Dora on tuolloin viisitoistavuotias, Marina kuusitoista. Kummankin analyysi alkaa vasta hiukan myöhemmin. Dora näkee unta kotinsa palamisesta (Ramas 1985, 166.), Marina sytyttää kotinsa tuleen. Freud esittää ratkaisuksi Doran hysteriaan avioitumista (Decker 1991, 96.), samoin tohtori Fromm puhuu Marinalle: “Menkää ihmisten pariin, seurustelkaa heidän kanssaan. Kaupunki on täynnä naimahaluisia nuoria miehiä ja te... taidatte olla rikaskin... / - / Täällä on paljon hyviä nuoria miehiä – ” (PO, 56-57.). Mutta Marina sanoo: “Eivät he ole lainkaan hyviä! He ovat itserakkaita, tyhmiä, kovia.” (PO, 57.) Aikanaan Dora on todennut: “Men are so detestable that I would rather not marry. This is my revenge.”⁵¹ (Sprengnether 1985, 269.)

Toisaalta Marina itse ilmaisee halunsa mennä naimisiin *tohtorin* kanssa (PO, 61 ja 92). Ilmeisesti Marina haluaa naimisiin rakkaudesta. *Poltetussa oranssissa* käy kuitenkin Marinan toiveen kautta ilmi myös se, että naimisiin meneminen oli tuona aikana ainoa keino naisen kohota yhteiskunnassa ja saavuttaa arvostusta. Marina sanoo: “Tiedän vain / - - / yhden keinon päästä pois yhteiskuntaluokastani. / - - / Menkää kanssani naimisiin.” (PO, 60-61.) Kun Marinaa ollaan viemässä sairaalaan, hän viimeisenä keinonaan on valmis rikkomaan sukupuolten konventioita

päästäkseen lähelle tohtoria: "Pankaa minut miesten puolelle! Pukekaa minut mieheksi ja ottakaa vaimoksenne!" (PO, 92.) Tohtori Frommin jyrkkää ja tuomitsevaa suhtautumista Marinan rakkauteen on pidetty ammatillisena virheenä, kyvyttömyytenä ottaa huomioon transferenssia (Tuohimaa 1994: 77.). Syyksi *Freudin* epäonnistumiseen Doran suhteen on tulkittu Freudin aloittelijamaisuus: Freud ei vielä hallinnut riittävän hyvin transferenssin, saati vastatransferenssin saloja (Kahane 1985, 23.).

Tohtori Fromm tuntuu vielä empivän hypnotisoinnin ja psykoanalyttisen menetelmän välillä. Tosin hypnotisointi tapahtuu lähinnä Marinan mielikuvituksessa. Tohtori kieltää: "Hyvä neiti Klein, en minä tahdo mitään. Enkä edes hypnotisoi teitä – en ole koskaan harrastanut hypnoosia." (PO, 62.) Kun tohtori kysyy, mitä Marina tarkoittaa hypnoosilla, tyttö vastaa: "Painatte päätäni" (Ibid.). "Painatte päätäni ettekä anna minun nukkua" (PO, 72.). Potilaan pään painaminen on muistuma varhaisesta Freudista ennen psykoanalyysia:

Freud began his sessions with the pressure of his hand on the head of the hysteric, who, was thus induced to speak. / - - / By time of the Dora case, however, Freud had exchanged the laying on of hands for the talking cure. Yet the liberated tongue of the hysteric and the listening ear of the analyst did not constitute a neutral intercourse (Kahane 1996, 18.)

Kahane viittaa edellisessä sitaatissa psykoanalyysin valtasuhteisiin. Kahanelle psykoanalyysin mesmerismissä sijaitsevat juuret kertovat jotain olennaista menetelmän manipulatiivisuudesta (Ibid.). Myös *Poltetussa oranssissa* (Marinan kuvitteleman) hypnotisoinnin voi tulkita allegoriaksi manipulaatiosta, jonka yhteiskunta tohtorinkin välityksellä Marinaan kohdistaa. Onhan tunnettua, että Freud pakotti Doralle omat tulkintansa tytön elämästä, tunteista ja tiedostamattomasta, kunnes Dora lopetti hoitosuhteen. Tohtori Fromm ihmettelee, mitä syytä hänellä Marinan mielestä olisi hypnotisoida potilastaan. Marina vastaa: " / - - / koska haluatte pakottaa minua. / - - / Että olisin kokonaan vallassanne." (PO, 64.) Toisaalta Marina antaa ymmärtää, että tohtori ei ole suinkaan ainoa, joka pitää Marinaa vallankäytön kohteenaan. Marina sanoo, että kaikki haluavat pakottaa häntä: "Isä. Äiti. Opettaja... silloin kun kävin koulua. / - - / Mikael. Kaikki. / - - / He luulevat että haluavat auttaa, mutta he haluavatkin jotain muuta. Valtaa." (PO, 65.)

Steven Marcus kuvailee Doran lähimmäisten suhtautumista tyttöön:

The three adults to whom she was closest, whom she loved the most in the world, were apparently conspiring – separately, in tandem, or in concert – to deny her the reality of her experience. They were conspiring to deny Dora her reality and reality itself. This betrayal touched upon matters that might easily unhinge the mind of a young person; the three adults were not betraying Dora's love and trust alone, they were betraying the structure of the actual world. (Marcus 1985, 61.)

Marina syyttää tohtori Frommia vilpillisyydestä: "Teeskentelette niin kuin kaikki muutkin ihmiset täällä" (PO, 67.). En käy tässä selittämään sitä petosten, vaikenemisen ja kaksinaismoraalin vyyhtiä, jollaiseksi Doran tapaus on osoittautunut. Viktoriaanisten sairastuneiden tyttöjen kohdalla suurin petos oli ehkä se, että heidän oli alun perin uskoteltu voivan elää maailmassa, jossa he sittemmin tunsivat tukehtuvansa. Petosta löytyy siitakin, että yhteiskunta antoi ymmärtää olevansa terve vastakohtana hysteerikkojen sairaudelle. Sairastuneita syyllistettiin rikoksiin, joita he eivät olleet tehneet tai jotka eivät olleet rikoksia (tarkoiton muun muassa naisen aktiivista seksuaalisuutta), samaan tapaan kuin Marinan äiti syyllisti tytärtään, kun tämä oli kahdeksanvuotias. Tohtori Fromm sanoo, "jos humala siittäisi hulluja, koko tämä kansa... olisi hullu", jolloin Marina lausuu uskaliaat sanat: "Jos se onkin" (PO, 71.).

Tohtori Fromm tosin mainitsee eräässä vaiheessa Marinalle: "Ette te ole hullu, olette vain onneton. Niin, ja originelli." (PO, 49.) Marina on näytelmän alussa kiitollinen siitä, että tohtori kohtelee häntä hiin täysijärkistä: " / - - / he kohtelevat minua kuin hullua. Te olitte ystävällinen ja kohtelette minua aivan tavallisesti." (PO, 37.) Kuitenkin kun Marina sanoo rakastavansa tohtoria (PO, 52.), tohtori väittää tyttöä hulluksi. Tohtori pettää Marinan patologisoimalla tytön rakkauden. Marina huomauttaa: "Niin te sanotte. Aina päinvastoin. Kun minä sanon, että rakastan teitä ja että olette hyvä ja että vain te olette hyvä, te väitätte vastaan ja sanotte, että ette ole hyvä ja että teitä ei saa rakastaa. Kun sanon, että te uhkaatte minua ja olette paha, te taas panette vastaan, ja taas on kaikki päinvastoin. Kaikki menee ympäri." (PO, 67.) Samoin kuin Dora kieltäytyi Freudin tulkinnoista (Showalter 1993, 319.), Marinakaan ei epäröi vastustaa tohtori Frommin väitteitä: "Te valehtelette. Ensin houkuttelette minua, ja sitten uhkaatte minua, ja lopuksi vielä valehtelette" (PO, 67.). "Ette te mitään selvitä. Te vain vihjailette. Ja... hypnotisoitte" (PO, 69.). "Mitä te minua nuohaatte? Nuohotkaa itseänne!"⁵² (PO, 78.)

4.4.2 Hysteerinen puhe

Niin kuin Marinan, myös Doran käytös kääntyi itsetuhoisuudeksi: "Yet in striking out against a world she did not like, Dora ultimately lashed out most cruelly against herself" (Decker 1991: 71).

Yksi yleinen sairauden oire oli mykistyminen:

Dora's aphonia was repeated in the illnesses of thousands of girls and women. Paralysis of the vocal cords was one of the most frequent - perhaps even the most common - of all hysterical paralyses in the nineteenth century. (Decker 1991, 71.)

Poltetun oranssin Marina on hiljaa lähinnä vain näytelmän alussa (PO, 21.). Ja kun hän puhuu, hän puhuu aluksi ainoastaan nonsensea⁵³ (PO, 22-25.). Vähitellen Marina antautuu puhumaan myös symbolista, merkitsevää kieltä. "Normaaliakin" kieltä Marina käyttää ensin katkonaisesti, astmaattisesti, sitten aina vain vapautuneemmin. Soljuvinta hänen kielensä on, kun hän itseensä vaipuneena kuvailee untaan (PO, 25-26.) ja kohtausta puutarhassa (PO, 50.). Tohtori Fromm houkuttelee Marinan kommunikoimaan kanssaan samalla menetelmällä, jota Josef Breuer käytti sekakieltä puhuvan Anna O:n tapauksessa; tohtori Fromm yrittää puhua Marinalle tämän omalla kielellä. Elaine Showalter kuvailee Breuerin voitokasta retkeä pimeälle mantereelle:

Breuer at first found this language alien and "unintelligible," but he made the effort to understand it; and using Anna O.'s linguistic codes to start up her speech after an "absence," he entered a female world of the unconscious. (Showalter 1986, 157.)

Freud hahmottelee hysteerikon puhetta:

She speaks with difficulty, in a low voice, interrupted from time to time by a spasmodic speech disorder to the point of stuttering. (Clément 1993, 11.)

Tohtori Fromm sanoo Marinan puheesta: "Niin, tuo kieli saattaa kyllä olla eräänlaista syntaksikapinaa" (PO, 12.). Tohtori Fromm selittää tarkemmin: "Niin, hyvä rouva, kun sielu takautuu alkukantaisempiin muotoihin – lapsen, tai, sanotaan, villin asteelle – se alkaa muodostaa myös sanoja niin kuin lapsi tai villi" (PO, 17.) Myöhemmin tohtori esittää arvion: "Luulen että hän on vain äidinkielelleen, äitinsä kielelle allerginen" (PO, 23.).

Julia Kristeva on kuvaillut melankolikon kieltä, joka on toisteista, monotonista ja katkelmallista (Kristeva 1989: 33). Hänenkin kuvauksessaan sairastuneen kieli on eräänlaista syntaksikapinaa:

Language retardation partakes of the same pattern: speech delivery is slow, silences are long and frequent, rhythms slacken, intonations become monotonous, and the very syntactic strictures / - - /are often characterized by nonrecoverable elisions / - - /. (Kristeva 1989, 34.)

Kristevan *patologisen kielen* kuvaus ei ole kovin kaukana niistä luonnehdinnoista, joita Kristeva osoittaa *poeettiselle kielelle* (Kristeva 1993, 94-95.)⁵⁴ Sekä mielisairaan diskurssille että poeettiselle kielelle on leimallista kielen *semioottisten* prosessien keskeinen asema verrattuna tavanomaiseen symboliseen kieleen (Ibid, 96-97.). Kuitenkin poeettinen kieli on merkityksen heterogeenisyydestä huolimatta yleensä kommunikoituvaa, mielisairaan puhe taas saattaa jäädä kaiken tulkinnan tuolle puolen. Koherentin ja merkitykseltään homogeenisen symbolisen puheen tai tekstin tuottaminen implikoi Kristevalla tiettyä auktoriteettiasemaa, puhuvan subjektin symboliseen järjestykseen tukeutuvaa äänivaltaa:

For her [Kristeva], the symbolic is the stability which ensures a cohesive, unified speaking subject and a coherent, meaningful text. The symbolic is based on the 'repression' or subsumption of the chaotic semiotic fluxes, and their utilization under regulated conditions so that they are capable of functioning as ordered, meaningful signifying elements. (Grosz 1990, 152.)

Toisinaan kuitenkin symbolisen ylivalta semioottiseen nähden järkkyy:

The semiotic overflows its symbolic boundaries in those privileged 'moments' Kristeva specifies in her triad of subversive forces: 'madness, holiness and poetry' / - - /. These semiotic eruptions represent transgressive breaches of symbolic coherence or, put in other terms, the symbolization or representation of hitherto unspeakable or unintelligible phenomena, instances on the borders of the meaningful which reveal coercive forces vested in the domination of the symbolic over the semiotic. (Grosz 1990, 153.)

Siis puhuessaan nonsensea ja kirjoittaessaan runoja Marina liikkuu symbolisen kielen rajamailla. Semioottisen tulviminen kieleen – oli sitten kyse runoudesta tai mielisairaana puheesta – kertoo yrityksestä ilmaista jotakin ilmaisematonta. Semioottisen leimaama kieli toimii siten samoin kuin liminaalihahmot balladeissa: se venyttää totutun rajoja ja avaa näkymiä toisenlaisiin merkitysmailmoihin. Marinan toinen runo, jonka Marina kirjoittaa tohtorin vastaanotolla, on lähes puhtaan semioottista kieltä: merkitykset ovat haihtuneet, jäljellä ovat vain rytmi ja soinnut sekä harvat muistumat eri kielten merkitsevistä sanoista (PO, 24-25.).⁵⁵ Miksi sitten Marina – tai hysteerikot yleensä – turvautuvat toisiin kielen rekistereihin, miksi symbolinen kieli ei kelpaa heille? Elaine Showalter kirjoittaa Anna O.:sta:

These linguistic symptoms have been read symbolically by feminist critics as the repression of women's language or its impossibility within patriarchal discourse. (Showalter 1993, 316.)

Hysteerikot ovat yrittäneet paeta symbolisen järjestyksen tukahduttavuutta toisiin kieliin, yksityisiin mytologioihin. Ehkä kyseessä on ollut yritys rakentaa (puhuva) naissubjekti, siis jotakin sellaista, mille ei ole ollut paikkaa eikä ilmaisua fallogosentrisessä yhteiskunnassa. Joka tapauksessa subjektinrakentamisprosessi on jäänyt – subjektiiviseksi – ja on kenties vieläkin kesken.

/ - - / hysteria has been the medical condition most likely to generate private languages and discourses - languages that capture the cries and whispers of unspeakable agonies, most of which do not remain as single narratives because patients never recorded them. / - - / Subjectivity, above all, has been the teleology of the annals of hysteria in Western civilization. (Rousseau 1993, 94.)

5. MARINA FEMINISTINÄ JA MARINAN PALUU

5.1 Symbolisen kastratio

Olen maininnut ilmiöstä hysteerinen sokeus, joka voi tarkoittaa myös karsivaa näkemistä. Marina esimerkiksi ei pysty lukemaan enää kirjoja, sillä Mikael tulee hänen ja kirjan ”väliin”. Voidaan ehkä tulkita, että väkivallan teko on saanut Marinan kääntymään pois myös symbolisesta järjestyksestä, sillä hän kokee tämän nyt, raiskauksen jälkeen, ilmentävän ihmisen pahuutta. Kaiken kukkuraksi Marina on alkanut nähdä miehet päättöminä, mikä on tulkittavissa osoitukseksi siitä, että hän torjuu juuri (miehisen, fallogosentrisen) *puheen*, *kielen* ja *diskurssin* uhkaavana, väkivaltaisena.

Tuula Hökkä kirjoittaa *Poltetusta oranssista*:

Näytelmä kuvaa oman takaperoisen kielensä ja logiikkansa varassa elävän, miehet päättöminä näkevän, heidät siis symbolisesti teloittavan, nuoren tytön psyykkistä murtumista. Karrikoituja, sosiaalisten rooliensa ehdollistamia sivuhenkilöitä vastassa on päähenkilön paljaus ja haavoittuvuus, traagis-koominen sekin loukkaavissa yhteisörajoissaan. (Hökkä 1991, 108.)

Marina on herkkä ja haavoittuva, mutta samalla myös uhka ympäristölleen, uhka koko (viktoriaanista) yhteiskuntaa kannattelevalle arvomaailmalle. Paitsi symbolisen kielen tunnusmerkkejä karttavan kommunikaation, myös Marinan hysteerisen sokeuden voi lukea osaksi hänen kapinaansa. Hélène Cixous kirjoittaa: “/- - / in general the system's functioning is based on blindness, on denial” (Cixous 1993, 156.). Marina käyttää tavallaan systeemin omia aseita sitä vastaan, kun hän kieltäytyy näkemästä miehistä puhuvaa päätä, koko fallogosentrisen systeemin ja naisen poissulkemisen affirmoivan symbolisen järjestyksen alkukohtaa. Kun tohtori kyselee, miksi Marina näkee Mikaelin päättömänä, Marina sanoo: “Jos ihmiset olisivat siveitä, he peittäisivät kasvonsa eikä *sitä*. / - - / *Siinä* ei ole mitään ihmeellistä. Kasvoista tulevat kaikki rumat sanat ja loukkaavat ilmeet.” (PO, 46-47.) Marinan lapsekkaan suoraviivainen toteamus – “rumat sanat ja loukkaavat ilmeet” – tekee selväksi, minkä Marina on kokenut henkilökohtaisesti uhkaavimmaksi ja vastenmielisimmäksi asiaksi ympäristössään; Marinan inho, pelko ja viha kohdistuu nimenomaan kieleen, puheeseen. Ehkä siksi hän on itse kieltäytynyt välillä myös puhumasta tai puhunut toisin kuin muut.

Tulkintani kannalta ei ole merkityksetöntä, että Marinan symboliseen kieleen kohdistama boikotointi tulee syntymästään saakka liitetyksi miehen seksuaaliseen väkivaltaan. Marinan sukupuolen määräämä subjektiton paikka kielessä on tytölle samalla tavalla pakotettu kuin objektin asema raiskauksessa. Lacanilaisessa kulttuuriteoriassa fallos on kielen ja kulttuurin, symbolisen järjestyksen liikuttava voima, "signifioijien signifioija".

/ - - / the phallus is the crucial signifier in the distribution of power, authority and a speaking position, a kind of mark or badge of a social position; / - - / the phallus is the 'signifier of signifiers', the representative of signification and language. By means of the phallus, the subject comes to occupy the position of 'I' in discourse / - - /. (Grosz 1990, 125.)

Puhuessaan "*siitä*" samalla kun puhuu kielestä, Marina tulee symbolisesti ilmaisseeksi vastalauseensa miehistä väkivaltaa vastaan, ilmeni se sitten konkreettisemmin raiskauksessa tai hienovaraisemmin kielessä. Marinan symbolinen teloitus kääntyy näin *symbolisen* teloitukseksi, tarkemmin ilmaistuna jopa symboliseksi kastratioksi, symbolisen kastratioksi. Hélène Cixous kirjoittaa:

Yes, the hysteric, with her way of questioning others (because if she succeeds in bringing down the men who surround her, it is by questioning them, by ceaselessly reflecting to them the image that truly castrates them, to the extent that the power they have wished to impose is an illegitimate power of rape and violence). (Cixous 1993, 154.)

Cixous'n lause on omituisen tasapainoton, se jää kesken. Ehkä sitaatti kuitenkin pystyy kantamaan perille merkityksen, sanoman siitä, miten hysteerikko kyseenalaistamalla yhteiskunnan vallitsevia arvoja – kieltäytymällä näkemästä symbolisen järjestyksen lähtökohtia samoin kuin Marina kyseenalaistaa systeemin itsestäänselvän olemassaolon, saattaa yhteiskunnan stabiilit valtasuhteet liikkeeseen. Siinä mielessä hysteerikko on kastroiva hahmo. Hysteerikko kieltäytyy vahvistamasta symbolisen järjestyksen naisia alistavaa, naisia objektivoivaa valtajärjestelmää. Raiskauksen vertauskuvallisuus ulottuu *Poltetussa oranssissa* ja feministisen teorian läpi tarkasteltuna laajalle.

5.2 "Minä olen aivan valmis"

Näytelmän lopussa Marina pakenee tästä maailmasta ja sulkeutuu itseensä. Tohtori Fromm sanoo: "Kleinin talo on pimeänä... ja tyttö on nyt toisessa, suljetussa talossa, jossa kaikki ovet avautuvat

sisäänpäin... Jossa siisti komerokas helvetti on seitsemän lukon takana, ja vielä seitsemän...” (PO, 109.)⁵⁶ Voi olla, että Marinan sisällä kiehuu yksityinen helvetti, mutta voi myös olla, että hän on löytänyt sisältään “uuden taivaan ja maan” (vrt. Gilbert 1993, xiv.) ja että hänellä mielikuvitusmaailmassaan on paljon enemmän tilaa ja vapautta kuin reaali maailmassa koskaan. Marinan kieltäytymisen elämästä tässä maailmassa voi tulkita myös radikaaliksi irtisanoutumiseksi yhteiskunnan naiseen kohdistamista kielloista ja rajoitteista. Catherine Clément kirjoittaa: “/ - - / the defensive woman, the castrating woman, takes refuge outside the world of men. It has become a radical overstepping; an irreversible separation.” (Clément 1993, 39.) Jotain Marinan vaarallisuudesta kertoo se, että häntä kuljettamaan tarvitaan näytelmän lopussa kaksi järjestyksen edunvalvojaa, kaksi poliisia (PO, 94.) – ikään kuin Marina olisi rikollinen.

Marinan pakenemisen mielikuvitusvaltakuntaan voi siis tulkita vastalauseeksi yhteiskunnalle, joka ei antanut hänelle hänen tarvitsemaansa tilaa ja vapautta. Sururunossa, jonka Marina mielisairaalassa kirjoittaa, lukee ironisesti omistus “Kunnioitettu direktor Form” (PO, 101.). Runo on osoitettu tohtori Frommille, jonka nimi on vääntynyt jotakuinkin merkitsemään “johtaja Muotoa”. Näin tohtorikin näyttäytyy osana sitä järjestelmää, joka pitää yllä tyhjiä muotoja, muodollisuuksia ja tapoja silläkin uhalla, että tulisi samalla minimoineeksi naisten elinmahdollisuudet.

Kun Marina identifioituu sieluhevoseensa, hänestä tulee tavallaan ehjä taas; Marina sanoo näytelmän loppupuolella: “Minä olen aivan valmis” (PO, 91.). Marina nimeää itsensä uudelleen, hän on “Poltettu Oranssi” (PO, 103.). Hän siis kieltäytyy kantamasta nimeä Marina Klein, joka kerran merkitsi olemista kaikkien vallankäytön kohteena, uhattuna maailmassa, jolla ei ollut hänelle mitään annettavaa. Samalla tyttö kieltäytyy kantamasta niitä lukuisia *sairauden nimiä*, joita muut henkilöt, erityisesti tohtori, ovat hänelle näytelmän kuluessa säilyttäneet. Lause “Minä olen aivan valmis” implikoi, ettei Marinassa ole mitään vikaa, ei mitään parannettavaa tai riittämätöntä (vrt. naisen ilmeneminen miehisessä kulttuurissa puutteena), Marina sanookin: “Ei minua tarvitse auttaa” (PO, 91.).

Aini Tolonen kirjoittaa pro gradu -tutkielmassaan: “Marinalle tulen sytyttäminen on keino elvyttää muistot ja tuhota menneisyys symbolisesti. Tämän jälkeen on hänen identiteettinsä menetetty. Marina on hevonen. Poltettu Oranssi.” (Tolonen 1988, 46.) On kyseenalaista, haluaako Marina tulen sytyttämällä herättää muistoja, vaikka tohtori niin väittääkin (PO, 104.). Marinahan kieltää tulipalon jälkeen vanhempansakin (PO, 103.), hän sanoutuu lopullisesti irti omasta menneisyydestään. Vielä kyseenalaisempaa on, voiko Marinan sanoa menettäneen identiteettinsä

tultuaan “hevoseksi”, niin kuin Tolonen väittää. Hevonenhan merkitsee Mannerilla juuri ihmisen sielua, identiteettiä ja myös ihmisyyden korkeinta ilmentymää. Pikemminkin voisi sanoa, että Marina uudestisyntyy, ja löytää itselleen ensimmäistä kertaa oman identiteetin, sellaisen, joka ei ole patriarkaalisen yhteiskunnan sanelema pseudoidentiteetti (Naisen naamio, jota Marina kieltäytyi kantamasta), vaan omaehtoinen, itse määritelty, subjektiviteettia merkitsevä identiteetti.

Toisaalta *Poltettu oranssi* tuntuu olevan juuri kertomus siitä, kuinka tällainen naisen identiteetti, itse valittu, ei mahdu olemassaolevan yhteiskunnan rajoihin: halutessaan olla subjekti nainen väistämättä tulee hulluksi tai leimataan hulluksi. Viktoriaanisessa maailmassa naissubjektille ei ollut tilaa, naisen yritys toimia subjektina johti väistämättä konfliktiin ympäristön kanssa ja tarina päättyi siihen, että nainen suljettiin marginaaliin, yhteiskunnan ja sen toiminnan ulkopuolelle. Ainoa mahdollisuus naiselle näyttää (hysteriaa käsittelevissä kertomuksissa) olevan pako pois tästä todellisuudesta mihin tahansa muuhun: kuolemaan tai hulluuteen tai kuvitteelliseen vapauteen oman mielen sisällä.

Marinan pakeneminen on myös paluuta; se on symbolisen kuoleman kautta tapahtuva uudestisyntyminen, ja kuolemahan Mannerilla merkitsee usein paluuta takaisin. Olen jo maininnut Eeva-Liisa Mannerin omasta “kissan luonteesta”, halusta palata kotiseudulle “vaikka läpi tulen ja veden” (Manner 1969, 213.). Veden ja tulen puhdistavien elementtien kautta Marinakin palaa myyttiselle kotiseudulleen. Ensimmäisessä unessaan Marina pyrkii rajan taakse Venäjälle (PO, 25.), vaikka hän ehkä samalla pyrkii myös tuntemattomaan osaan sieluaan (PO, 26.) tai kuolemanvaltakuntaan. Näytelmän lopussa, niiden tapahtumien jälkeen, jotka ovat johtaneet Marinan uudestisyntymiseen, tyttö sanoo olevansa kotoisin Apokoinusta⁵⁷, joka on “nahkakaupunki” ja sijaitsee itämailla (PO, 104.). Venäjä ja itäisyys saattaisivat selittyä autobiografisena alluusiona: Mannerin oma synnyinkaupunki Viipuri jäi sodassa rajan taakse itään. Toisaalta se, että Marina pyrkii itään tai tuntuu olevan itäistä syntyperää, saattaa olla viittaus niihin positiivisiin arvoihin, joita itä Mannerin tuotannossa edustaa. Itä merkitsee auringonnousun ilmansuuntana myös valaistumista ja uudenlaista (länsimaissa usein vaihtoehtoista) tietoisuuden tapaa.

Kirsi Mattilan mukaan koti-ikävä paratiisiin on Mannerin tuotannossa toistuva teema. Sinänsä kaipuu paratiisiin on yleisinhimillinen piirre, jota ilmennetään kertomuksissa ja myyteissä. Mattila kirjoittaa:

[Mircea] Eliaden mukaan uuden alun kaipaukseen liittyy myös paradoksaalinen toive aloittaa ahistoriallinen olemassaolo, elämä, joka tapahtuu vain ja ainoastaan pyhässä ajassa. /

- - / Eliade sanoo, että kohtaamme aina uudestaan saman inhimillisen kaipuun kumota profaani aika, elää pyhässä ajassa ja vieläpä kokea tämä ajankulun muutos yhdessä ikuisessa silmänräpäyksessä. Ja tätä koti-ikävää ikuisuuteen vastaa koti-ikävä paratiisiin. / - - / Eliade korostaa myös, että ihminen tähtää nimenomaan konkreettiseen paratiisiin ja uskoo, että se voidaan vallata tässä elämässä, nyt ja tämänhetkessä silmänräpäyksessä. (Mattila 1993, 237-238.)

Olisiko Marina siirtynyt “pyhään aikaan”? Tämän maailman lineaarinen ja tasaisesti etenevä aika ei tunnu enää kahlehtivan Marinaa, Marina on vanhentunut yhdessä vuorokaudessa kymmenen vuotta – “surusta” (PO, 103.). Uudestisyntymisen jälkeen Marina elää pelkkää nyt-hetkeä (PO, 104.). Onko Marina palannut myös siihen paratiisiin, joka edelsi hänen sukupuolittumistaan, astumista ahtaaseen naisen rooliin? Se, että Marina mahdollisesti saavuttaa menetetyn paratiisin, ei tapahdu tuskattomasti. Voidaan tulkita, että Marina palaa lapsuuteensa, että hän menee kuolemanvaltakuntaan sieluhevosensa perässä, että hän siirtyy piilotajunnan valtakuntaan ollessaan yhtä “piilotajunnan eläimen” kanssa tai että hän palaa jopa syntymää edeltävään tilaan, platonilaiseksi sieluksi, siis saavuttaa jumalallisen olotilan⁵⁸

Marinan tragedia on se, että ruumiillisena, rakastavana ja haluavana naisena hänellä ei ole tilaa tässä maailmassa. Marina eksyy halun kieltoihin. Kun tohtori sanoo, “Ei pidä haluta mitään, niin saa rauhan”, Marina toistelee stereotyyppisesti: “Ei pidä haluta mitään... ei pidä haluta mitään...” (PO, 47.) Mutta oppi ei mene perille ja sen seurauksena Marina suljetaan mielisairaalaan. Freud yritti sopeuttaa potilaitaan “ulkoiseen todellisuuteen” (Erikson 1985, 49.). Myös Marinaa yritetään sopeuttaa yhteiskuntaan, mutta kun tämä sopeutuminen merkitsee omasta halusta, tai minästä luopumista, sirkuksen opetettuna koirana olemista, Marina pakenee mieluummin sisäiseen todellisuuteensa, siihen, missä hänellä on vähemmän tuskaa.

5.3 "Älä käänny! Älä katso taaksesi!"

Hysterikko kärsii Freudin teorian mukaan selektiivisestä muistista, muistikatkoksista tai tukahdutetuista muistoista. Tuomalla piilotajuntaan kätkeytetyt sisällöt jälleen tietoisuuden valoon, muistamalla sen, minkä on aktiivisesti unohtanut, hysterikko voi parantua (ks. Erikson 1985, 49). Miksi sitten tohtori Fromm *Poltetussa oranssissa* kieltää Marinaa katsomasta menneisyyteensä? On

totta, että Marina katsahdettuaan taakseen ikään kuin tuhoutuu (vrt. Manner 1969, 224.), mutta toisaalta hän uudestisyntyy.

Charles Bernheim kirjoittaa:

Thus Freud liberated hysterics from the stigma of degeneracy so long attached to them and defined their illness as an extreme mode of something we all do: forgetting the past. "Hysterics suffer mainly from reminiscences" / - -, he stressed, their suffering being due to a selective blockage of memory. (Bernheim 1985, 11.)

Selektiivinen muisti näkyy myös laajemmin kulttuurin ja koko ihmiskunnan historian kontekstissa. Muistamisen arvoisiksi ovat osoittautuneet miesten teot ja saavutukset, ne on kautta kirjoitetun historian säilötty musteeseen. Naisen historia taas on yhtä muistiaukkoa, valkoista sivua, marginaalia, sillä naisille ei ole annettu mahdollisuutta tehdä tai sanoa ääneen (julkisesti) miehisen kulttuurin kannalta merkittäviä sisältöjä, eikä naisten historiasta ole siksi muodostunut samanlaista koherenttia ja suurta kertomusta kuin miesten historiasta. Voi olla, että naiset kärsivät ihmiskunnan selektiivisestä muistista, niin kuin hysteerikot kärsivät omista muistikatkoksistaan. Voi olla myös, että historiasta olisi mahdollista kaivaa esiin, muistuttaa mieliin sitä, mikä on aktiivisesti unohdettu ja torjuttu, siis *naisen* historiaa. Tämä edellyttäisi taaksepäin katsomista siitäkin huolimatta, että näky olisi tuskallinen.

Hélène Cixous kirjoittaa naisesta, joka "palaa" takaisin, tulee esiin marginaaleista, jonne hänet on työnnetty, palaa lapsuudesta, joka on unohdettu, tulee esiin sisästä, joka on kulttuurin ulkopuolta, ulkopuolella kulttuurin. Cixous puhuu "paluusta" siihen, mitä ei ehkä vielä ole. Samoin Marina palaa sellaiseen paikkaan ja identiteettiin, joka on kenties joskus ollut, mutta jota ei enää ole muuten kuin myyttisenä.

They, the feminine ones, are coming back from far away, from forever, from "outside," from the heaths where witches stay alive; from underneath, from the near side of "culture," *from their childhoods, which men have so much trouble making women forget*, and which they condemn to the *in-pace*. Walled in – those little girls with their "bad-mannered" bodies. Preserved, safe from themselves and intact, on ice. / - - / We, comin early to culture, repressed and choked by it, our beautiful mouths stopped up with gags, pollen, and short breaths; we labyrinths, we the ladders, we the trampled spaces; the stolen and the flights – / - -. (Cixous 1993, 69; kursivointi minun.)

Hysteria on muistamiseen ja unohtamiseen kytkeytyvä sairaus. Lisäksi hysteria liittyy kertomisen menetelmien ja kerronnan valtasuhteiden historiaan. Claire Kahanen mukaan hysteria on jopa toiminut koko modernistisen kirjallisuuden airuena. Hysteria on kuvannut modernin

subjektin eksistenssiä ja tämän olemassaolon perustavanlaatuista epävarmuutta. *Poltetun oranssin* voi katsoa kuuluvan näihin kertomuksiin, jotka kuvailevat modernin ihmisen eksistenssiä yleensä. Marina on moderni subjekti sijoitettuna aikaan, joka ei vielä ollut moderni, vaan vasta modernin kynnyksellä. Marinan hahmon anakronistisuus saa aikaan repiviä ristiriitoja niin tytön psyyken sisälle kuin tytön ja hänen ympäristönsä välillekin. Itse olen kuitenkin tulkinnut *Poltettua oranssia* spesifisti naisen eksistenssin mahdottomuudesta kertovana tekstinä. Claire Kahane kuvailee hysterian historiaa tällä vuosisadalla:

By the end of the first decade of the twentieth century, my narrative suggests, hysteria had lost much of its unconscious currency. Indeed, by the end of the second decade, hysteria was both selfconsciously thematized as a trope of literary modernism as well as formalized as a poetics that could more adequately represent the dislocations of the modern subject. In this sense one can say that hysterical narrative voice not only preceded literary modernism but made it possible. For modernist writers, hysteria was not a psychopathology subject to cure but a sign of the time. (Kahane 1996, xv.)

Mitä tästä ajasta sitten kertoo se, että hysterian *väitetään kadonneen*? Eikö hysteriaa enää tarvita, kun aktiivinen feminismi tai pikemminkin feminismit ovat astuneet sen sijaan? G. S. Rousseau kirjoittaa:

Today, instead of examining the fabric of the society perpetuating this chronic physical and mental pain, we deny (perhaps imprudently) that hysteria exists. We drug patients until the pain is obliterated, the despair forgotten; until physicians can claim that questions such as “where has all the hysteria gone?” cease to exist as valid medical concerns. (Rousseau 1993, 96.)

Rousseau ehdottaa, että hysteria olisi 1900-luvun lopussa proteaanisen luonteensa mukaisesti jälleen vaihtanut hahmoa, pukeutuen tällä kertaa *terveyden* hahmoon (Rousseau 1993, 100.). Postmoderni aika olisi siis tavallaan normalisoinut hysterian, absorboinut sen itseensä. 1900-luvun alussa koherenttien kertomusten tuottamisen katsottiin implikoivan mielenterveyttä (Marcus 1985, 71.). Pitäisikö sitten ajatella, että aika, jolloin suuret kertomukset ovat kuolleet ja jota leimaa aktiivinen halu kapseloitua nykyhetkeen, unohtaa – jolloin yhtenäistä minä- tai maailmankuvaa ei välttämättä edes yritetä muodostaa, jolloin “todellisuus” sinänsä on menettänyt arvovaltansa ja pirstaloitunut, hajonnut fragmenteiksi – olisi kokonaisuudessaan “sairas”, hysteerinen? Pitäisikö huolestua siitä, että hysteria kielletään tai ignoroidaan – pitäisikö erityisesti naisten tai feministien huolestua tästä?

Joka tapauksessa hysteria säilyy kertomuksissa – ja niiden tulkinnoissa. Hysteriasta kirjoitetaan edelleen:

A century after the appearance of the nineteenth-century narratives about women like Charlotte Perkins, who as a hysteric became *permanently numb*, Duras continues to write stories about the literal physical numbness of contemporary women, and our finest feminist critics continue to proclaim that hysteria, although officially diagnosed by the physicians as having disappeared, is still with us. / - - / Why all this writing about hysteria if hysteria has disappeared? (Rousseau 1993, 101.)

Kun puhutaan hysteriasta *naisten* kertomana, puhutaan tarinasta, joka pitkään (kaksi tuhatta vuotta) oli pelkkää huulten liikettä, vaiennettuja huutoja ja kuiskauksia, puhetta mieltä vailla. Sittenkin muutamat naiskirjoittajat, ensin kirjailijat ja kirjailijoiden perässä teoreetikot, antoivat kertomukselle äänen ja mielen. Kyse on ollut paljolti yrityksestä ilmaista ilmaisematonta, etsiä naisen omaa kieltä ja halua ja asemaa puhuvana subjektina kulttuurissa. Näiden kirjoitusten kautta hysteria on saanut paikkansa myös ihmiskunnan muistissa, sillä kirjoitukset eivät katoa yhtä helposti kuin huudot ja vaikerrus.

Poltettu oranssi on "tutkielma muistin tuhoavasta vaikutuksesta" (Manner 1969, 223.). Muistamistakin vaarallisempaa saattaa silti olla unohdus. Siksi olen yrittänyt *katsoa taaksepäin*; olen ottanut tulkittavakseni Marinan kertomuksen ja olen koettanut muistella Marinan esiäitejä, *löytää* Marinalle esiäitejä. Olen halunnut osoittaa, että mitä Marina kertookin, hän ei kerro kertomustaan yksin, hän ei ole yksin siinä huoneessa, jossa hänen on käännyttävä ympäri katsomaan ahdistavaan menneisyyteen.

Entä millaista on kolmannen vuosituhannen hysteria?

LOPUKSI

Olen tarkastellut tutkielmassani Eeva-Liisa Mannerin näytelmän *Poltettu oranssi - Balladi sanan ja veren ansoista* (1968) yhteyksiä hysterial kirjoitettuun historiaan, toisin sanoen teksteihin, jotka käsittelevät hysteriaa historiallisena, kulttuurisena ja myös yhteiskunnallisena ja sukupuolittuneena ilmiönä. Keskiössä on näytelmän päähenkilö Marina, tästä tutkielmani otsikkokin juontuu. On perusteltua liittää hysteria *Poltettuun oranssiin*, sillä näytelmässä hysteria, hysteerisyys mainitaan useasti. Toki ihan vain hulluudestakin, ja viisaudesta, puhutaan, monipuolisesti; joka tapauksessa näytelmän päähenkilöä Marinaa vaivaa jokin enemmän tai vähemmän määrittelemätön mielen sairaus. Vai vaivaako se pikemminkin yhteiskuntaa, sen arvoja, rakennelmia ja järjestystä? Hulluuden, sairauden, hysterial peilautuvuus yksilöstä yhteiskuntaan, ja toisin päin, on ollut yksi tutkielmani punainen lanka, jonka olen löytänyt Eeva-Liisa Mannerin tekstistä *Poltettu oranssi* ja muistakin hänen kirjoituksistaan, ja myös käyttämistäni lähdeteksteistä. Eeva-Liisa Manner on puhunut *Poltetun oranssin* kummeista. He ovat osin Freudiakin varhaisempia ”psykiatreja”, itse olen pyrkinyt tuomaan esiin Marinalle myös esiäitejä tai mahdollisia esikuvia: voiko Marinassa nähdä noitaa, Kassandraa, Ofeliaa, Doraa, joka hänkin on tavallaan fiktiivinen hahmo, tai balladin liminaalinaista?

Vaikka tämä on ristiriitaista, hysteria, feminiiniseksi luonnehdittu ja määritelty, on ollut enemmän miesten määrittelemää ja tieteen tai taiteen pariin tuomaa. Hysteria ilmiönä toisaalta pakenee puhetta ja ilmaisua sellaisena kuin me sen – tutussa symbolisessa järjestyksessä toimiessamme – ymmärrämme. Hysterikon kieltäytyminen puhumasta, kommunikointi niin sanotulla ruumiinkielellä, eleillä, tai toisilla kielillä ilmentää kapinaa vallitsevia olosuhteita kohtaan, tarkoittivat ne sitten perheympäristöä, viktoriaanista kaksinaismoralismia, varhaisia terapiamuotoja, subjektiviteetin riistämistä tai persoonan määrittelyä ulkopuolelta niin, ettei naisen / hysterikon omalle ilmaisulle, puheelle, halulle tai identiteetille ole sijaa.

Poltetun oranssin Marina on kapinallinen, myös monin tavoin anakronistinen, tai monia aikoja haltuun ottava hahmo. Marinan kapina epäonnistuu, ja kantaa mukanaan silti siementä vielä suuremmasta tuhosta, kenties koko yhteiskuntajärjestelmän tai järjestyksen rikkoutumisesta, tavalla tai toisella.

Voisiko toivo olla näkymisessä, ääneen lausumisessa? Olen tarkastellut Poltettua oranssia tekstinä. Haluan kuitenkin lopuksi tuoda esille sen, että kyseinen teksti on näytelmä, ilmiönä hysteria puolestaan draamallista ja dramaattista. Näyttämöllään Marina puhuu ja kapinoi julkisesti, monin kielin ja tavoin, ja hänen kauttaan moni.

VIITTEET:

¹ Näytelmän lopussa Marina nimeää itsensä uudelleen Poltetuksi Oranssiksi (PO. 103). Sivuhuomio, viitataan tekstissä Eeva-Liisa Mannerin näytelmään *Poltettu oranssi* (1968a lähteissä) tekstissä vain lyhenteellä PO.

² Steven Marcus sanoo Freudin tapaustutkimuksista: “Freud’s case histories are a new form of literature; they are creative narratives that include their own analysis and interpretation. Nevertheless, like the living works of literature that they are, the material they contain is always richer than the original analysis and interpretation that accompany it, and this means that future generations will return to these works and will find in them a language they are seeking and a story they need to be told.” (Marcus 1985, 90.)

³ Nykyisin(kin) erityisen epäkorrekti ilmaus, mutta tekstini on aiemmilta vuosilta.

⁴ Huomattakoon, että nykyisin käyttäisimme termejä naisoletettu ja miesoletettu.

⁵ ”Hysteria thus is implicated in psychoanalysis in the sense that the science enfolds the disease within it and is constituted simultaneously with this pathological interiority. Yet psychoanalysis contests this originary implication, insisting on its scientific authority and asserting mastery over hysteria as the illness of the other, typically of the feminine other. Contemporary feminism has put this mastery in question from a variety of perspectives.” (Bernheimer 1985, 1.) “The ‘Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria’ has proven to be among the most elusive and fascinating of Freudian texts, for in spite of its having become the psychoanalytic model for the etiology of hysteria, it is a representation of the master’s failure, of his inability to complete the story. / - - / The last several years in particular have seen an outpouring of interpretations of the case, coming more from literary critics, however, than from analysts.” (Kahane 1985, 19.)

⁶ Viitataan “tekstin tiedostamattomalla” yleisiin implikaatioihin tekstin ja potilaan välillä. Psykoanalyttisesti suuntautuneet kirjallisuudentutkijat ovat todenneet, että tekstin (psykoanalyttinen) tulkinta vastaa pitkälle psykoanalyysitilanteen tulkintaa; tekstin tulkitsija pyrkii tuomaan esiin tekstin “tiedostamatonta” siinä missä psykoanalyttikko potilaan tiedostamatonta. Teksti on tavallaan potilas, jota kuunnellaan ja jonka kertomusta operoidaan. (Steven Marcus ilmaisee asian toisin päin: “The patient does not merely provide the text; he also is the text, the writing to be read, the language to be interpreted.” Marcus 1985, 81.) Tulkintasuhteisiin sisältyy aina vallankayttöä, minkä tähden niihin tulisi liittää myös molemminpuolisen transferenssin analyysia. (Ks. aiheesta tarkemmin esim. Ihanus 1995, 98-101.) Minä en tutkielmassani pyri Poltetun oranssin “psykoanalyttiseen” tulkintaan, vaikka sekä psykoanalyysi että tulkinta kuuluvat sinänsä kirjoitukseni keskeisiin aiheisiin.

⁷ Eeva-Liisa Manner nimeää itse kolme “kummia” näytelmälleen Poltettu oranssi. Nämä ovat “Stekel, Szondi ja Kretschmer” (Manner 1972, Kirjailijahaastattelu, 46). Syystä tai toisesta Manner ei mainitse Freudia, vaikka, niin kuin myöhemmästä analyysistäni ilmenee, näytelmästä voi löytää myös melko ilmeisiä viittauksia Freudiin, alkaen Mannerin näytelmänsä tohtorille antamasta nimestä “tohtori From”

⁸ Ks. Uusi sivistyssanakirja 1991: 274.

⁹ Ks. Kahane 1996, 9. Hysteria on toiminut myös aseena sukupuolten kamppailussa, sen avulla monet miesteoreetikot ja lääkärit ovat aikanaan voineet sinetöidä naisen alemmuuden: “Throughout its history, of course, hysteria has always been constructed as a ‘woman’s disease’, a feminine disorder, or a disturbance of femininity, but this construction has usually been hostile. Hysteria has been linked with women in a number of unflattering ways. Its vast shifting repertoire of symptoms reminded some doctors of the lability and capriciousness they associated with female nature.” (Showalter 1993, 286.)

¹⁰ Hysterialle ominaisesta proteaanisuudesta ks. Rousseau 1993, 91-92 ja 166.

¹¹ Ensimmäinen maailmansota sai hysterian maskuliinisen version, "sotaneuroosin", kukoistamaan (Showalter 1993, 321). Elaine Showalterin mukaan kehittämällä sotaneuroosi-nimitys vastineeksi naisten hysterialelle voitiin välttää hysteria-sanana pejoratiiviset konnotaatiot (Showalter 1986: 172) Showalter luettelee eri aikakausilta viisi eufemistista nimitystä miesten hysteerisyydelle – melankolia, hypokondria, neurastenia, sotaneuroosi ja pakkoneuroosi – kun taas naiset ovat ajasta toiseen saaneet pitää hysteriaansa (Showalter 1993, 292).

Showalter huomauttaa, miten vasta hysterian laajamittainen ilmeneminen miehissä toi modernismin (englantilaisen) psykiatrian käytäntöihin, toisin sanoen freudilainen keskustelu- ja kuuntelumenetelmä vakiintui (Showalter 1986, 18, 164). Showalter kiinnittää huomiota siihen, että hysteerisiä piirteitä omaavia miehiä pidettiin yleisesti vielä 1900-luvun alkupuolella feminiinisinä (Ibid, 172-173). Hysteria ja feminiinisyys tai naiseus olivat vuosisatojen ajan kiinnittyneet niin tiukasti yhteen, että tämä käsitteellinen liitto lähti vain hyvin hitaasti purkautumaan: "No matter what it's medicalization has been, hysteria at least until early nineteenth century, has been so inextricably entwined with the lot of women that the two can hardly be separated" (Rousseau 1993, 105).

¹² Roy Porter kirjoittaa viktoriaanisen ajan naisvihamieisyydestä: "The social histories of Victorian medicine on the one hand, and of women on the other, leave it surely no accident that the prototypical psychogenic theory of hysteria was misogynistic and victim blaming. For the reason of psychologizing hysteria was precisely to deny its authenticity as malady, exposing it as fraud involving a terrible 'degree of perversion of the moral sense'. In the history of hysteria, sexual etiologies, genderedness, and victim blaming have ever gone together." (Porter 1993, 265.)

¹³ "As a general rule", wrote the French physician Auguste Fabre in 1883, 'all women are hysterical and... every woman carries with her the seeds of hysteria. Hysteria, before being an illness, is a temperament, and what constitutes the temperament of a woman is rudimentary hysteria.'" (Showalter 1993, 287.)

¹⁴ "While we have a full pictorial record of Charcot's hysterical patients, but only a few fragments of their words, with the case studies of Josef Breuer and Sigmund Freud, women's voices, stories, memories, dreams, and fantasies enter the medical record. Psychoanalysis begins with intimate conversations between hysterical women and male psychiatrists, dialogues rather than exhibitions." (Showalter 1986, 155.)

¹⁵ "The diagnosis becomes 'a caricature of femininity' – but also an exaggeration in the cognitive and personal styles that women are encouraged to develop as attractively 'feminine'. (Showalter 1993, 287.)

¹⁶ "Yet rebellion was in fact frequent. Victorian madwomen were not easily silenced, and one often has the impression that their talkativeness, violation of conventions of feminine speech, and insistence on self-expression was the kind of behavior that had led to their being labelled "mad" to begin with. / - - / And even a male patient at the Glasgow Royal Asylum felt qualified to complain that 'female lunatics are less susceptible to control than males. They are more troublesome, more noisy, and more abusive in their language.'" (Showalter 1986, 81.)

¹⁷ "During an era when patriarchal culture felt itself to be under attack by its rebellious daughters, one obvious defence was to label women campaigning for access universities, the professions, and the vote as mentally disturbed. Whether or not women who were labelled 'hysterical' were associated with the women's movement, they were often seen by doctors as resistant to or critical of marriage and as strangely independent and assertive. These characteristics are most vividly present in the Viennese women dissected by Breuer and Freud, but English physicians like [F.C.] Skey and Bryan Donkin also commented on the intelligence and ambition of their hysterical patients. Any women manifesting symptoms of hysteria aroused suspicions of a silent revolt against her domestic class, and reproductive role." (Showalter 1993, 305-306.)

¹⁸ Vaikka monet feministit ovat pitäneet varhaisia psykoanalyttikkoja antagonisteinaan, on kuitenkin huomattava, että nämä teoreetikot antoivat kirjoituksissaan paljon positiivisemman kuvan hysteerikoista verrattuna edeltäjiinsä (ja myös aikalaisiinsa): "In strong contrast to the hostile portraits of hysterical women produced by most English and French physicians of the period, Freud and Breuer's *Studies on Hysteria* presented a sympathetic and even admiring view. They maintained that hysterics were neither weak nor mentally deficient, as Charcot and Pierre Janet had said, but included 'people of the clearest intellect, strongest will, greatest character and highest critical power.' Based on his experiences with Anna O., Breuer argued that the hysterical predisposition lay in an excess, rather than in a lack, of energy, drive, and talent." (Showalter 1986, 157-158.)

¹⁹ Olisi korrektimpaa puhua Ida Bauerista jatkuvasti hänen omalla nimellään, mutta Freudin kautta hän on tullut tunnetuksi Dorana, ja myös monet feministit puhuvat hänestä tätä pseudonyymiä käyttäen. Selvytyden vuoksi siis kutsun Ida Baueria Doraksi. On huomattava, että Dora on eräällä tavalla fiktiivinen, kirjallinen hahmo, Ida Bauer taas reaalin. Nämä kaksi eivät ole yhteneviä.

²⁰ Itse Freudin tapaustutkimuksia on pidetty esimerkkeinä hysteerisestä diskurssista: "What is more, in attempting to construct a reasoned explanatory narrative of hysterical etiology, Freud's new genre, the case history, seemed itself inevitably to mime the deranged discourse of the hysteric" (Kahane 1996: 15).

²¹ "/ - - / Steven Marcus' 'Freud and Dora: Story, History, Case History', drew this text out of the clinical discourse of psychoanalysis by treating it as a masterpiece of modernist fiction. Since both modernist fiction and hysterical narratives deny the possibility of any access to truth, since both are expressions of that perpetual displacement of meaning that contemporary critical theory attributes to discourse itself, Freud's narrative was ripe for an incisive literary analysis." (Kahane 1985, 25.)

²² "Thus, the female role represents 'something intermediate between culture and nature, lower on the scale of transcendence than man.'" (Gilbert 1993, xiii.)

²³ Sue Paull ja Elaine Millard viittaavat naisen toiseuteen kirjoituksessaan *The Anxiety of Authorship*: "She [woman] is excluded from culture and because of her consequent 'difference', she 'becomes herself an embodiment of just those extremes of mysterious and intransigent Otherness which culture confronts with worship or fear, love or loathing. As 'Ghost, fiend, and angel, fairy, witch and sprite, she mediates between the male artist and the Unknown...'" (Paul & Millard 1989, *Feminist Readings / Feminists Reading*, 125-126.) Paul ja Millard puhuivat siis naisesta miestaiteilijan innoittajana, kun taas Lévi-Straussin teorian mukaan naista voi pitää kielen tai koko (miehisen) kulttuurin muusana.

²⁴ Marinan puheelle on näytelmässä annettu tilaa noin neljänsadan rivin verran, kun tohtorin ääni saa käyttöönsä noin kahdeksan ja puoli sataa riviä. Sivuhenkilöistä rouva Klein puhuu eniten, noin kahdensadan rivin verran, herra Kleinille ja vastaanottoapulaiselle on riittänyt alle sata riviä.

²⁵ Naiseksi tulemisen ahdistavuus liittyy Freudin teoriassa tytön erilaiseen oidipaailanteeseen, tytön "kastroiduneisuuteen" sekä primaariobjektista luopumiseen. Mahdollisuuksia epäonnistua naiseksi tulemisessa tarjoutuu myös lukuisia. Freudin selitys naiseksi tulemisen vaikeudesta on perustaltaan biologinen. Freud ei eksplikoi syy-seuraus-suhdetta yhteiskunnan ja naiseksi asemoitumisen tuskallisuuden välillä.

²⁶ Myös tohtori Fromm suhtautuu positiivisesti hulluuden suoraviivaisuuteen. Tohtori toteaa: "Hullujen suusta totuuden kuulee" (PO, 70.). Tohtori selittää näkemystään myös tarkemmin: "Siinä mielessä hullujen maailma on parempi kuin tämä normaali. Normaali maailmassa ihmiset puhuvat kauniisti ja ajattelevat rumasti, kulkevat ja punovat juonia, hautovat valheita, pieniä likaisia verukkeita, tuumivat yhtä, sanovat toista. Hullujen maailma on paljon puhtaampi." (PO, 8.)

²⁷ Kuten huomaamme tutkielmani perustuu siihen, että vertaan Marinaa hysteerikkoon. Siksi myös puhun. Marinasta hysteerikkona, vaikka en väitä, että tämä olisi ollut Mannerin intentio.

²⁸ Katsoisin, että Marinan runon taustalla henkisenä sukulaisena (PO, 24.): "Mentus nudros nuoachtus magna / Montos tondros tandras tecta / Dion akton dol dolar. / - - /" on Hugo Ballin vuonna 1917 julkaisema dadaistinen runo *Karawan*. Vielä lähemmäs Ballia tullaan edellisellä sivulla, kun tohtori kehottaa Marinaa kirjoittamaan: "Kirjoittakaa. Berima bimbama zimzala gadjama." (PO, 23.) Siinä on jo suora viittaus Balliin, runon nimen osan *Gadj* Marina mainitseekin seuraavaksi.

²⁹ Catherine Clément puhuu sirkuskuvastosta hysterial yhteydessä: "If one pursues the image in reverie, there is also the circus spectacle and its mystical mythology – the crucified clown, the tragic mime" (Clément 1993, 13.). Hélène Cixous'n mukaan hysteerikko kieltäytyy esiintymästä osana sirkusta, Cixous sanoo Dorasta ("sirkus" viittaa tässä kielikuvana laajalle): "She is the name of a certain force, which makes the little circus not work anymore" (Cixous 1993, 157.)

³⁰ "Moreover, the 'dark continent' trick has been pulled on her: she has been kept at a distance from herself, she has been made to see (= not-see) woman on the basis of what man wants to see of her, which is to say, almost nothing" (Cixous 1993, 68).

³¹ Myös Marinan isä huomaa tämän, hän sanoo: "Se oli joku vertaus, hän puhuu niin mielellään vertauksin. Eläimet aina tarkoittavat hänellä jotakin." (PO, 35.)

³² “Talo ei ole ollut vain ihmisen asuinpaikka tai konkreettinen ilmaus tietyn sivilisaatioasteen saavuttamisesta. Se on ollut myös vertauskuva ihmisestä itsestään, joka oli löytänyt kiinteän paikan kosmoksen kokonaisuudessa. / - - / Syvyyspsykologit näkevät talon tärkeänä unisymbolina. Se mitä ’talossa’ tapahtuu ilmaisee sitä, mitä tapahtuu ihmisessä itsessään.” (Biedermann 1996, 366-367.)

³³ Tätä Eeva-Liisa Mannerin lausahdusta samoin kuin hänen toteamustaan, että Marinan hevonen on “piilotajunnan eläin”, voi tulkita jungilaisesta näkökulmasta. Descartes-runossa Manner kirjoittaa: “Olin menettänyt kaiken muun paitsi järjen” (Manner 1956, 35.). Kun jäljelle jää järki, jäljelle ei määnneläisittain jää paljon. Jungin mukaan ihmisen tietoisuus on keskiajalla etääntynyt luonnollisista juuristaan tiedostamattomassa (Mattila 1993: 271). Manner kuvaa asian usein niin, että ihminen on kadottanut yhteyden paitsi omaan tiedostamattomaansa myös luontoon: ihminen on sivilisoituessaan menettänyt sen tiedon ja viisauden, mikä eläimillä on. Erään Mannerin henkilöhahmon mukaan syy ihmisten pahuuteen löytyy ihmisen toimimisesta järkensä eikä vaistonsa varassa. (Vrt. Mattila 1993, 271-272.) Sieluhevonen tarjoaa Marinalle mahdollisuuden solmia uudelleen yhteys piilotajuntaan, vaistoon ja eläinten viisauteen. Marinan tila on kuitenkin jo niin heikko, ettei hän pysty ottamaan hevosen tarjoamaa apua vastaan. Marina on järjeksuskaisen ympäristönsä uhri, yksi sieluvarsa ei pysty häntä pelastamaan.

³⁴ Marinan sieluhevonen ei eksplisiittisesti tuntuisi liittyvän rakkauteen. Manner on kuitenkin sanonut: “hevonen on aina tekemisissä rakkauden kanssa” (Haavikko 1976, 187).

³⁵ Manner viittaa taaksepäin kääntymisen yhteydessä myös tarinaperinteeseen, Orfeukseen ja Lootin vaimoon.

³⁶ Sinikka Tuohimaa kuvailee Doran tapausta ja Poltettua oranssia käsittelevässä tutkimuksessaan Doran tulipalounta. Freud on esittänyt unen yhteydessä, että tuli voi merkitä rakkautta, mutta se voi edustaa myös vastakohtaansa vettä. Dora itse on huomauttanut (vrt. sanonta ’ei savua ilman tulta’); ei tulta ilman vettä. Ks. Tuohimaa 1994, 91.

³⁷ Freudin tulkintaa Doran tapauksesta on verrattu verbaaliseen raiskaukseen. Claire Kahane huomauttaa, että raiskaus oli toisaalta paljon käytetty aihe viktoriaanisen ajan kirjallisuudessa: “Freud’s reading also brings to the surface of the text a metaphor of rape that pervades his interpretive stance in this case. A fantasy ubiquitously implicated in the hysterical anxiety of late-nineteenth-century texts, the rape of an innocent young woman by a sexually brutal male was the staple of Victorian melodrama.” (Kahane 1996, 29.)

³⁸ Marina sanookin, että hänelle aika on lakannut eikä hän voi enää tuntea (PO, 74.). Marinan kohdalla “affektiivinen lataus” merkitsee lähinnä tunteiden sammumista. Marinan lapsuuteen sijoittuva tapahtuma, jota myöhemmin käsittelen, on tohtori Frommin sanoin “kuvaus autismin syntymisestä” (PO, 51.).

³⁹ Hyvin samantapainen erillisyyden kokemus saa lyyrisen kuvauksen Kromaattisissa tasoissa: “Tulen pihalle / näen pihan elämän mutta en tunne sitä / pihan ja minun välissä / on lasin vaikutelma / se siirtyy hiukan joka hetki / kuin kulkisin lasissa” (Manner 1968b, 69.).

⁴⁰ Omaelämäkerrallisessa Lapsuuden hämärästä-runoelmassa Manner kirjoittaa: “Olla kummastunut ja tulla suuremmaksi, / kasvaa ja erota kaikesta lämpimästä pois, / käsistä, suudelmista, askeleista, / hellästä läheisyydestä esineiden” (Manner 1956, 91.) “Ja niin olin kuollut, olin menettänyt valon, / esineet, todellisuuden: väreilevät ääret, / ääriiviivat jotka tekevät elämän kauniiksi ja joita ilman / se on muodotonta massaa, ei likaista patjaa parempi, / jouhia matoja jouhimatoja kihisevää törkyistä tunkkaista / sairasmielistä patjaa / joka näkee patjan hirmuisia, kaikelle antautuvia unia, / käärmeiden ahnaita kaiken ottavia unia / ja kietoo niihin ansaan tallanneen. likaan tallanneen / tietämättömän sielun, / avuttoman, viattoman, / vapisevan ruumiin, kuvitelmilla / kidutetun.” (Ibid, 97.)

⁴¹ Tosin Marinassa on muutamia ulkoisiakjn tuntomerkkejä, jotka sopivat liminaalinalaiselle. Marina on hauras ja hento, toisessa näytöksessä “kylmä hohde kohoo hänen kasvoilleen” (PO, 61.) ja näytelmän alussa Marina tuntuu olevan ikään kuin kohmeessa. Grünthal kirjoittaa: “Naisen tuonpuoleisuus ilmenee fyysisenä haurautena, miltei läpinäkyvyytenä (esimerkiksi kalvakuutena ja valonhohteena kasvoilla) sekä kylmyytenä (naiseen liittyä usein lasin, jään tai veden motiivi)” (Grünthal 1997, 43.).

⁴² Sandra Gilbert laajentaa tämän tematiikan koskemaan naista yleensä: "Thus, the female role represents 'something intermediate between culture and nature, lower on the scale of transcendence than man.' Such a position 'on the continuous periphery of culture's clearing' she [Sherry Ortner] explains, would 'account easily for both the subversive feminine symbols (witches, evil eye, menstrual pollution, castrating mothers) and the feminine symbols of transcendence (mother goddesses, merciful dispensers of salvation...)'." (Gilbert 1993, xiii.) Voi olla, että suuri osa Poltetun oranssin Marinan hahmon vallankumouksellisuudesta piilee juuri siinä, että Marina on yhtä aikaa sekä immanentti että transsendentti hahmo, sekä pyhä (Marinahan edustaa jopa platonilaisen hierarkian korkeimpia arvoja; sellaista asemaa Platon ei olisi milloinkaan suonut *naiselle*) että profaani, kun naiselle yleensä annetaan mahdollisuus representoida vain jompaa kumpaa ääripäätä. Satu Grünthal kirjoittaa liminaalinalaisista: "Hahmojen sekä-että -oleminen purkaa joko-tai-dikotomiaa" (Grünthal 1997, 44.).

⁴³ Viittaan tällä fallosentrisen kulttuurin ilmentämään samuuden logiikkaan (= A / ei-A, vrt. A / B), jonka mukaan mies edustaa normi ja kaikki muu on poikkeusta tästä normista. Periaatteessa kaikki muu saa määrittämisensä vain suhteessa mieheen. Nam ollen mies on primaarinen kategoria, jonka vastakohtana voi olla nainen, mutta yhtä hyvin vaikkapa lapsi, eläin, nukke, luonto, laiva, yö tai puute. Koska primaarin ja sekundaarin kategorian hierarkkinen ero on ainoa vallitseva ero, kaikki sekundaariin kategoriaan kuuluvat entiteetit muodostavat keskenään vaihdettavissa olevien merkitysten kentän. Mieheen stabiiliin merkitykseen verrattuna naisen eriarvoinen merkitys kärsii jatkuvaa inflaatiota ja naisesta tulee ikään kuin tyhjä paikka, jonka kautta voidaan signifioida melkein mitä tahansa. Luce Irigaray kuvailee samuuden logiikkaa: "Now, this domination of the philosophic logos stems in large part from its power to *reduce all others to the economy of the Same*. The teleologically constructive project is always also a project of diversion, deflection, reduction of the other in the Same. And, in its greatest generality perhaps, from its power to *eradicate the difference between the sexes* in systems that are self-representative of a 'masculine subject'" (Irigaray 1991, 123.)

⁴⁴ Toteamus sopii sinänsä kuvaamaan myös Poltetun oranssin rakennetta historiallisena allegorian. Marina on ikään kuin menneisyyden hahmo, mutta hänellä on yhteyksiä myös kirjoitusajankohtaan, jopa sen jälkeiseen aikaan – ja juuri ajallisesti monikerroksisena Marinan tarina on toimiva useissa eri konteksteissa (niin preesensissä kuin futurissakin).

⁴⁵ Clément-sitaattiin sisältyy implisiittisesti viittaus karnevalismiin, joka kääntää vallitsevan järjestyksen arvot ympäri. Pitkälle tulkiten myös Poltetun oranssin Marinaa voi pitää karnevalistisena henkilöahmona - sen perusteella mitä hän saa aikaan, ei niinkään hänen muiden ominaisuuksiensa perusteella: Marinahan on kuitenkin ennen kaikkea traaginen ja subliimi. Mutta hän on myös epäjärjestystä aiheuttava hahmo

⁴⁶ Charlotte Perkins Gilman on kirjoittanut feministien paljon analysoiman novellin tapetin katselemisesta, toisin sanoen olosuhteista, joissa naiselta on evätty kaikki muu toiminta paitsi tapetin tuijottaminen. "For Gilman, hysteria was the result of passive acquiescence to the strictures of a patriarchal society, but it could be overcome by purposeful activity, in her case writing. She wrote the chilling short story 'The Yellow Wallpaper' (1892), a gothic tale of a young mother suffering from 'a temporary nervous depression - a slight hysterical tendency,' who goes mad during a rest cure /-- /." (Showalter 1993, 299.)

⁴⁷ Elaine Showalter tulkitsee Ofelian kohtaloa: "Even her death by drowning has associations with the feminine and the irrational, since water is the organic symbol of woman's fluidity: blood, milk, tears." (Showalter 1986, 11.)

⁴⁸ Kretschmer liittää hysterial edelleen myös moraaliseen rappioon: "Ännu vanligare är det att finna tämligen bleka och banala, förkrympta former, visserligen också med infantila kännetecken av kroppslig och psykisk art, men i huvudsak individer med ett torftig känsloliv, ointelligenta, likgiltiga, ängsliga, rädda, labila. Till dem sluter sig hela den stora massan av svårt själsligt defekta, sinnesslöa, kriminella och prostituerade, vilka inte på grund av en utpräglad psykisk läggning utan helt enkelt av brist på reglerande krafter av högre psykisk art utsättas för primitivt driftmassiga själsliga urladdningar." (Kretschmer 1936, 49.)

⁴⁹ "Redan då den svärmiskt efterlängtrade och idealiserade älskaren gör sina första närmanden och äktenskapet rycker hotande nära ställes den sexuella sundheten på prov. När den inte består provet kommer det instinktiva avvärjandet med kramp och dödrefleks." (Kretschmer 1936, 46.) Kretschmerin tässä kuvaama tilanne sopii pääpiirteiltään Amanda Kleinin reaktioihin häämatkallaan (PO, 33-34.).

⁵⁰ Vaikka Marina ehkä menettää reaali maailman nykyisyyden hän elää jatkuvaa nyt-hetkeä mielikuvitusvaltakunnassaan Apokoinussa. Kun Marina on suljettu mielisairaalaan hän kertoo, "ettei hänellä ole muistoja, vain nykyisyys" (PO, 104.).

⁵¹ Doran tapauksen ja Poltetun oranssin teksteillä on paljon yhtäläisyyksiä, joita olen myös jättänyt eksplikoimatta. Doraa ahdisteli niin kutsuttu herra K. Freud ei nähnyt tässä ongelmaa.

⁵² Freudin menetelmästä on käytetty muun muassa nimitystä The Talking Cure, mutta myös chimney sweeping.

⁵³ Marinan äiti alkaa raivostuessaan spontaanisti puhua samanlaista nonsensea (PO, 100).

⁵⁴ Jo Freud liitti toisiinsa poeettisen kielen mekanismit ja hysteeriset fantasiat: "The mechanism of poetry [creative writing] is the same as that of hysterical phantasies" (Bernheim 1985, 11.).

⁵⁵ Kyseessä on siis viittaus tunnettuun Hugo Ballin dadaistiseen runoon, minkä huomasin vasta myöhemmin.

⁵⁶ Lapsuuden hämärästä -runoelmassa Manner on kirjoittanut: "Putosin aikaan, putosin avaruuden murtuneelta reunalta / ja tulin kadotetuksi, / seitsemän kertaa kadotetuksi, ja vielä seitsemän, ja vielä –" (Manner 1956, 98.) Runoelma kuvaa "ihmiseksi tulemistä", kodin menetystä, astumista lineaarisen aikaan ja kolmiulotteiseen olemassaoloon. Mutta Poltetun oranssin Marina tulee toisella tavalla kadotetuksi; hän pikemminkin putoaa pois tästä ajasta ja löytää uudelleen kotiin, vaikka tuo koti ei olisikaan reaalinen.

⁵⁷ Taannoin etsin selitystä apokoinu-sanalle. Professori Hannu K. Riikonen vastasi minulle sähköpostissa näin: "Retoriikan terminä se (oik. apo koinou) tarkoittaa yhden lauseenosan kieliopillis-syntaktista suhdetta kahteen muuhun. Tämä mahdollistaa esityksen tiivistämisen, kun ei tarvitse eräitä sanoja toistaa."

⁵⁸ Myös Plotinoksen filosofiassa "paratiisin" saavuttaminen merkitsee paluuta jumaluuteen: "Edelleen Plotinoksen mukaan paluu jumaluuteen eli alkuperäiseen olemassaoloon tapahtuu yksilön arvoituksellisessa ekstaasissa, ei esimerkiksi minkään valtavan kosmiseen prosessin kautta" (Mattila 1993, 238.)

LÄHTEET:

- AIKIO, Annukka; VORNANEN, Rauni 1991: Uusi sivistyssanakirja. Otava. Helsinki
- BERNHEIMER, Charles; KAHANE, Claire 1985: *In Dora's Case: Freud - Hysteria - Feminism*. Columbia University Press. New York.
- BIEDERMANN, Hans 1993: *Suuri symbolikirja*. Käänt. Lempiäinen, Pentti. WSOY. Porvoo.
- BRENNAN, Teresa 1992: *The interpretation of the flesh : Freud and femininity*. Routledge London. New York.
- BREUER, Joseph 2000: "Fräulein Anna O." Teoksessa Joseph Breuer & Sigmund Freud: *Studies on Hysteria*. Edited by James Strachey. Basic Books, United States of America.
- CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine 1993: *The Newly Born Woman*. Translation by Betsy Wing. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. (Alkuteos: *La Jeune Née*. 1975. Union Générale d'Éditions. Paris.)
- CLÉMENT Catherine 1993: "The Guilty One." Teoksessa Cixous, Hélène; Clément, Catherine. *The Newly Born Woman*. Translation by Betsy Wing. University of Minnesota Press: Minneapolis, London. (Alkuteos: *La Jeune Née*. 1975. Union Générale d'Éditions. Paris.)
- ERIKSON, Erik H. teoksessa Bernheim Charles, and Kahane, Claire. 1985: *In Dora's Case: Freud - Hysteria - Feminism*. Columbia University Press. New York.
- GILBERT, Sandra M. 1993: "Introduction." Teoksessa Cixous, Hélène; Clément, Catherine. *The Newly Born Woman*. Translation by Betsy Wing. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. (Alkuteos: *La Jeune Née*. 1975. Union Générale d'Éditions. Paris.)
- DECKER, H. S. 1991: *Freud, Dora, and Vienna 1900*. Free Press. New York.
- GILMAN, Sander L., KING, Helen; PORTER, Roy; ROUSSEAU, G. S.; SHOWALTER, Elaine 1993: *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press. Berkeley.
- GROSZ, Elizabeth 1990: *Jacques Lacan: a Feminist Introduction*. Routledge. London.
- GRÜNTAL, Satu 1997: "Välkkyvä virran kalvo: suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit ." Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- HAAVIKKO, Ritva 1969: *Miten kirjani ovat syntyneet*. [1] . WSOY. Porvoo.
- HAAVIKKO, Ritva 1976: *Rivien takaa: nykykirjallisuuden tutkimusta kirjailijahaastattelujen pohjalta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

- HINTSA, Merja: "Psykoanalyysi ja muisti(t)" teoksessa MÄÄTTÄNEN, Kirsti; NEVANLINNA, Tuomas: *Muistikirja: jälkien jäljillä* 1996. Tutkijaliitto. Helsinki.
- HÖKKÄ, Tuula 1991: *Mullan kirjoitusta, auringon savua: näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernistisuuteen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Seura. Helsinki.
- HÖKKÄ, Tuula 2006: *Kirjoittamisen aika*. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963-1969, Tammi, Helsinki.
- IHANUS, Juhani 1995: *Toinen: kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista*. Gaudeamus, Helsinki.
- KAHANE, Claire teoksessa BERNHEIM Charles; KAHANE, Claire. 1985: *In Dora's Case: Freud - Hysteria - Feminism*. Columbia University Press. New York.
- KAHANE, Claire 1995: *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915* University of Michigan, Johns Hopkins University Press, Michigan.
- KORTELAINE, Anna 2003. *Levoton nainen*. Hysterian kulttuurihistoriaa. Tammi. Helsinki.
- KRETSCHMER, Ernst 1936: *Om hysteri*. Översättning Nils Holmberg. Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- KRISTEVA, Julia 1989: *Black Sun – Depression and Melancholia*. Translation by Leon S. Roudiez. Columbia University Press. New York.
- MANNER, Eeva-Liisa 1956: *Tämä matka*. Tammi. Helsinki.
- MANNER, Eeva-Liisa 1968a: *Poltettu oranssi – balladi sanan ja veren ansoista*. Tammi. Helsinki.
- MANNER, Eeva-Liisa. 1968b: *Jos suru savuaisi – elokuun runot, ja muitakin*. Tammi. Helsinki.
- MANNER, Eeva-Liisa 1969: "Eeva-Liisa Manner." Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet*. WSOY. Porvoo.
- MARCUS, Steven teoksessa BERNHEIM Charles; KAHANE, Claire. 1985: *In Dora's Case: Freud - Hysteria - Feminism*. Columbia University Press: New York.
- MANNER, Eeva-Liisa 1972: Kirjailijahaastattelu. (Litteroitu.) Haastattelijana Anna-Liisa Mäenpää.
- MATTILA, Kirsi 1993: *Myytit ja maailmankuva Eeva-Liisa Mannerin dramatiikassa*. Lisensiaatintutkimus. Teatteritieteen laitos. Helsingin yliopisto.
- NIGHTINGALE, Florence, 1991: *Cassandra and Suggestions for Thought by Florence Nightingale*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351223546>.

- PAUL, Sue; MILLARD, Elaine: "The anxiety of authorship." Teoksessa Millard, Elaine. et al. 1989: *Feminist Readings/feminists Reading*. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.
- PLATON 1920: *Phaidros. Käänt.* Lehmuskoski, Niilo. WSOY. Porvoo.
- PLATO 1966: *Plato in twelve volumes. 9, Timaeus; Critias; Cleitophon; Menexenus; Epistles*. Heinemann. Repr. London.
- PLATO, and R. G. Bury. 1968: *Plato in twelve volumes. 11, Laws: vol. 2, books VII-XII*. Heinemann. Repr. London.
- PLATON. 1999 *Teokset. 4. Osa, Valtio*. Otava. Keuruu.
- RAMAS, Maria teoksessa BERNHEIM Charles; KAHANE, Claire. 1985: *In Dora's Case: Freud - Hysteria - Feminism*. Columbia University Press. New York.
- ROUSSEAU, G. S. 1993. "A Strange Pathology': Hysteria in the Early Modern World, 1500-1800." Teoksessa *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London.
- SHAKESPEARE, William 1987: *Hamlet, Tanskan prinssi*. suom. Veijo Meri. Otava. Helsinki.
- SHOWALTER, Elaine 1986: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Virago. London.
- SHOWALTER, Elaine 1993: "Hysteria, Feminism, and Gender." Teoksessa *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.
- TOLONEN, Aini 1988: *"Irreaaliseen todellisuuteen: myyttikriittinen näkökulma Eeva-Liisa Mannerin draamatuotantoon."* Helsingin yliopisto.
- TUOHIMAA, Sinikka 1994: *Kapina kielessä: tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Gaudeamus. Helsinki.
- WHITFORD, Margaret; IRIGARAY, Luce 1991: *Philosophy in the Feminine*. Routledge. London.